

الرجل على الشاشة

استكشاف الذكورة في سينما هوليوود



المشروع القومي للترجمة

664

تحرير
ستيفن كوهان - اينا راى هارك

ترجمة
عصام زكريا





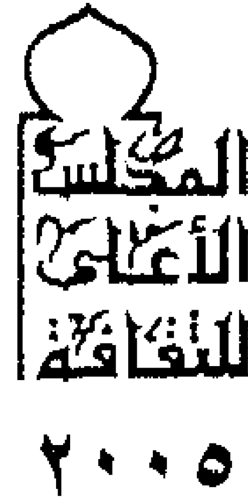

المشروع القومى للترجمة

الرجل على الشاشة

استكشاف الذكورة فى سينما هوليوود

تحرير : ستيفن كوهان وإنا راى هارك

ترجمة : عصام زكريا



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٦٦٤
- الرجل على الشاشة
- ستيفن كوهان ، وإنا راى هارك
- عصام زكريا
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

SCREENING THE MALE

Exploring Masculinities in Hollywood Cinema

Edited by : Steven Cohan and Ina Rae Hark

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084

الفهرس

إهداء المترجم

إلى ميشو وكوكو (عاطف وعصام) .. رجال المستقبل

مقدمة المترجم

لا أعتقد أن هناك كتابا فى السينما باللغة العربية يشبه هذا الكتاب، فحتى على مستوى الترجمة لا تعامل السينما فى بلادنا بالجدية الكافية كما يعامل الأدب أو المسرح مثلا ، والكتب السينمائية الصادرة باللغة العربية قليلة جدا ، وهزيلة المحتوى غالبا، وإن كانت قد شهدت ميلا إلى الزيادة العددية وإلى ثراء المحتوى فى الأعوام الأخيرة ، بفضل وجود بعض السلاسل السينمائية المتخصصة.

مع ذلك لن تجد بين مؤلفى هذه الكتب أستاذا فى الفلسفة أو الأدب أو علم الاجتماع أو علم النفس أو الأنثروبولوجى أخذ على عاتقه مشقة مشاهدة مجموعة ما من الأفلام والكتابة عنها وفق أحد مناهج النقد الحديثة ، وينطبق الشيء نفسه للغرابة على الكتب المترجمة أيضا مع بعض الاستثناءات طبعا. والغريب أن السينما بحكم كونها أكثر الفنون شعبية وتأثيرا على المجتمع وأفراده ، ربما تكون الأكثر أحقية بالاهتمام و الدرس ، والأكثر قدرة على استخراج دراسات ونتائج ونظريات حول العلاقة بين الفن والمجتمع ، وحول الطبيعة الثقافية والفكرية والنفسية لهذا المجتمع .

ومن المدهش أن مؤلف مقالات كتاب " الرجل على الشاشة" من الأساتذة الجامعيين المتخصصين فى الدراسات الأدبية والسينمائية النظرية المجردة ، إلا أن الأفلام التى تتناولها هذه المقالات تنتمي فى معظمها إلى الأنواع الشعبية السائدة، وكلها أفلام ناجحة تجاريا شوهدت على نطاق واسع من قبل الملايين فى الولايات المتحدة والعالم.

وسوف يكتشف القارئ مدى العمق النظرى والتحليلى الذى تعامل به هذه الأفلام، ومدى شمول واتساع الرؤية والخلفية الثقافية والاتجاهات النقدية التى يقف فوقها

هؤلاء الكُتَّاب ، ومن هذه الاتجاهات النقدية الحديثة مذاهب النسوية، والتحليل النفسى الجديد، والماركسية الجديدة ، وغيرها .

وقد كانت أكبر المشكلات التى واجهتنى خلال ترجمة الكتاب هى إيجاد الكلمات الملائمة لعشرات المصطلحات الخاصة بهذه المدارس والبحث فى أصول عشرات الإحالات إلى أعمال وأحداث سينمائية وأدبية وتاريخية واجتماعية ...إلخ.

هناك بعض المصطلحات التى تتردد فى الكتاب بشكل متكرر أود أن أشير إليها هنا. من هذه المصطلحات كلمة gaze التى ترجمتها بـ "التطلع" مفضلا إياها على "التحديق" أو "النظرة" أو "المطالعة، والمقصود به حالة النظر المتواصل بشغف إلى شخص أو شىء ما ، وأهمية هذا المصطلح تأتى من الأبحاث التى درست التطلع باعتباره إحدى السلطات التى يتمتع بها أشخاص ينتمون إلى نوع جنسى أو طبقة أو عرق ما على حساب نوع جنسى أو طبقات أو أعراق أخر. وسوف تتردد عبر الكتاب الإشارة إلى مقال بعينه للمفكرة النسوية المعروفة لورا ميلفى بعنوان " المتعة البصرية و السينما الروائية " المنشور فى منتصف السبعينيات من القرن الماضى، وهو مقال تأسيسى فتح مجالا جديدا خصبا أمام النقد النسوى و السينمائى ، يعتبر كتاب "الرجل على الشاشة " إحدى ثماره.

فى هذا المقال كشفت لورا ميلفى عن الأساليب التى يقوم بها الجهاز السينمائى بتصنيع صور تخاطب غريزة النظر الشهوانى لدى المتفرجين الذكور وكشفت كيف تعامل السينما النساء وأجسادهن باعتبارهن موضوعات للتطلع و الفرجة من قبل أبطال الأفلام والمتفرجين الذكور. وربطت ميلفى بين هذه الأفكار وأصولها فى التحليل النفسى الفرويدى الذى يعتبر أن التطلع والذات المتطلعة شىء سادى إيجابى مذكر، فى حين أن موضوع النظر ماسوشى سلبى مؤنث، كما ربطته بالحركة النسوية التى أعادت النظر فى الأدوار التى تفرضها الثقافة على كل من النساء والرجال.

ويعتبر هذا الكتاب تنويعة مهمة خرجت من، وعليه، نظرية ميلفى ، حيث تطرح مقالاته مجتمعة أن التطلع و الفرجة فى السينما لايقتصران على النساء وأجسادهن ، ولكنهما يطولان، بأشكال مشابهة ومختلفة ، الرجال و أجسادهم أيضا .

" الفرجة " هى ترجمة لمصطلح Spectacle والتى أرى أنها أفضل كثيرا من " الاستعراض " التى لجأ إليها بعض المترجمين ، خاصة وأن كلمة الفرجة فى المعنى العامى الشعبى تستوفى معظم معانى وظلال معانى المصطلح الغربى ٠

من المصطلحات التى تتردد كثيرا أيضا representation(s) التى ترجمتها بـ "التمثيل / ات" أحيانًا و "التمثل / ات" أحيانا أخرى حسب سياق الجملة والمعنى ٠ فمثلا يمكن القول إن هذا الكتاب يدور حول الطرق التى يجرى بها " تمثيل " أنواع مختلفة من البشر – النساء، الرجال ، السود ، ٠٠إلخ والأشكال التى تظهر بها هذه "التمثلات" ٠

Gender ترجمتها " بالنوع الجنسى " بدلا من " الجندر " أو "النوع " فقط. genre ترجمتها بـ " النوع الفنى" مثل النوع البوليسى و الكوميدى و الرومانسى ٠٠إلخ ٠

Homosexuality تعنى " المثلية الجنسية " أو " الجنسية المثلية " ومضادها heterosexuality – أى الميل الى أفراد الجنس الأخر – ليست مألوفة كثيرا ، وقد ترجمتها " بالغيرية الجنسية " وليس " الأخرية الجنسية " حتى لا تختلط بمصطلح "الآخر " other ٠

فيما يتعلق بمصطلح phallus فضلت كلمة "فالوس" عن ترجمتها "بالقضيب" ٠ لأن المعنى وفقا للتحليل النفسى الجديد يتجاوز المعنى العضوى المادى ويصبح أقرب إلى الفحولة المعنوية، وهو المقصود غالبا فى الكتاب ٠

Persona كلمة اشتقها عالم النفس كارل يونج من اللاتينية ، كانت تعنى " قناع " الممثلين فى المسرح الإغريقى واستخدمها للدلالة على " الشخصية " العامة التى يظهر بها المرء فى المجتمع ، وهى تستخدم فى هذا الكتاب بمعنى " الشخصية " التى يظهر بها ممثل نجم فى عيون جمهوره ، وقد ترجمتها " بقناع الشخصية " بدلا من " قناع " أو " شخصية" فقط حتى لا تختلط بمصطلح mask (القناع) و masquerade (التنكر) كما ترجمت اسم الفعل Personae بـ"التشخيص" أى صنع شخصية نجم ما ٠

هذه بعض المصطلحات الأساسية المتكررة، وهناك مصطلحات عديدة غيرها سيجدها القارئ مشروحة فى مواقع ذكرها فى الكتاب ٠

بالنسبة إلىَّ لم يكن العمل فى الكتاب مجرد ترجمة ولكنه كان فصلا مكثفا من القراءة والتعلم فى مجالات متنوعة وجديدة ، وفوق ذلك كان درسا غاليا فى المستوى الذى ينبغى أن يكون عليه النقد السينمائى٠

أتمنى أن يساهم الكتاب فى تطوير حركة النقد السينمائى لدينا ، كما أتمنى أن يجد فيه القارئ العربى – كما وجدت – مادة ممتعة ومهمة، وأن يثرى خبراته السينمائية و الثقافية بشكل عام ٠

إهداء

إلى ذكرى أبوينا

ألبرت كوهان ١٩٢٣ - ١٩٩١

هرشل هارك ١٩١٤ - ١٩٨٨

تقديم

ستيفن كوهان وإنا راى هارك

ربما كان الافتراض القائل بأن أبنية الترفيه التى تقدمها السينما الهوليوودية لمشاهديها الذكور والإناث على السواء تعمل أساسًا لدعم انحياز نظامها التمثيلى المتمحور حول الفالوس phallocentric ، هو أكثر الافتراضات شيوعًا فيما يتعلق بنظرية الفيلم . بداية بمقال لورا ميلفى الذى أعيد نشره كثيرًا حول المتعة البصرية والفيلم الروائى ، قام عدد كبير من النقاد خلال العقدين الأخيرين بتحليل السينما الهوليوودية الكلاسيكية باعتبارها ماكينة متعة تصنع مشاهد يجرى تذكيره بواسطة الجهاز appa-ratus الأيديولوجى لأسلوب التخاطب address السينمائى . ويوجد الآن جسم متماسك المنطق لنقد نسوى قوى كشف باستمرار عن صعوبة مقاومة المرأة للتورط فى هذا النظام التمثيلى المسمى بسينما هوليوود : ذلك أن الجهاز لا يكتفى باستخدام جسد الأنثى ليدل على رغبة ذكورية تنكر الاختلاف ، ولكنه يستبعدها أيضًا من خطابه .

وفى تركيزها على الجسد الأنثوى باعتباره الدعامة الأولية للتمثل السينمائى فإن هذه المناقشات ، حتى أكثرها دقة وعمقًا ، تجاهلت مشكلة الذكورة التى تحرك هذا النظام . هناك بعض الاستثناءات ، بالطبع ، مثل مناقشات موضوع "متاعب الذكر" فى مقالات عديدة لصحيفة "كاميرا أوبسكورا" Camera Obscura النسوية ، وكذلك فى التحليلات المتناثرة للرجال والذكورة فى عدد من الأفلام ، ومعظمها مشار إليه فى ببلوجرافيات المقالات القادمة – ولكن حتى هذه التحليلات عرضية . وبشكل عام ، فإن النظرية النسوية للفيلم التى تعتمد على تحليل ميلفى للمتعة البصرية ، بالرغم من

تحليلها النقدى لكل من المتفرجة الأنثى المتضمن فى نموذجها النظرى واستنتاجات التحليل النفسى التى أوحت به ، قد قامت عموماً بالتقليل من شأن الاستثمار الثقافى المعقد والكبير الذى أنفقته سينما هوليوود التقليدية على مدار تاريخها فى استعراض الذكر، أو اعتبرته أمراً مسلماً به ، وخاصة أن صورة جسد الرجل على الشاشة تدعو إلى التشكك فى الاستقرار والوحدة اللذين تجرى مساواتهما بـ "الذكورة" ، واللذين يتجسدان فى الحكى عن طريق تطلع gaze الممثل الرجل [فى جسد المرأة] .

وحتى وقت قريب ، على الأقل ، وبينما تم الإقرار بأن الذاتية الذكورية التقليدية هى المشكلة المحورية التى تثيرها سينما هوليوود التقليدية، إلا أن وضع الرجل فى كلٍّ من قاعة العرض السينمائى وعلى الشاشة قد تم قبوله أيضًا ، ويا للغرابة ، بحماس بالغ ، باعتباره من المسلمات التى لا تمثل مشكلة من قبل النظام (والنظرية أيضًا) .

إن معظم النقد الذى يحاجى بأن الانشغال بالنقص والخصاء ، الذى يشكل أساس النظم السردية والبصرية لسينما هوليوود، ينشأ عن مشكلة الذاتية الذكورية فى النظام الأبوى، يتوقف عن ملاحقة هذه المشكلة لأبعد من هذا. بل على العكس، ففى الكثير منه يبدو المتفرج الرجل وبديله السينمائى متوحدين ومتلاحمين ، ليس هذا فحسب ولكن مرتاحين تمامًا أيضًا ، شاكرين وآمنين بخيالاتهما على الشاشة كمتلصصين وفتشيين fetishist .

لقد توسع النقد السينمائى الذى أعقب مقال ميلفى فى مناقشة أطروحتها الخاصة بالمتعة البصرية كثيراً جداً ، ولكنه استبقى ثنائية الإيجابية الذكورية فى مواجهة السلبية الأنثوية التى تنطلق منها قراءتها للسينما الهوليوودية باعتبارها نظاماً تمثيلياً .

هذا النوع من التفكير حوّل تمثل الذكورة على الشاشة إلى هدف سهل للهجوم ، أكثر بكثير مما يحتمل . ولاحظ مثلا الادعاء الكاسح للوريان جامان ومارجريت مارشمنت على الصفحة الأولى من مقدمتهما لكتاب : The Female Gaze (London: The women's press، ١٩٨٨) وهو مجموعة من المقالات حول المشاهدة من وجهة نظر

الأنثى ، حيث تكتبان : "الرجال يمثلون act والنساء يُمثَّل عليهن . هذه هى الأبوية" ، ونتيجة لذلك لم يوجه الاهتمام كثيراً إلى المشكلات التى تنشأ - داخل النصوص ومع الجمهور - عن هذا "المعيار" الآمن والمريح للذكورة ، والذى لا يقود النظام التمثيلى وجهازه المؤسساتى ، وفقا للنموذج النظرى الذى يواصل الانتشار فى نظرية الفيلم ، إلا من خلال "تعجيزه". وبدلا من فحص تناقضات الذكورة التى تنتج قوة اجتماعية وجنسية - ولن نقول جماهيرية - كبيرة بسبب شعورها بالخصاء والانجراح والنقص ، فإن نظرية الفيلم فى معظمها قد ساوت بثقة ذكورة الذات الذكورية بالإيجابية والتلصصية والسادية والحكاية ، بينما ساوت أنوثة الذات الأنثوية بالسلبية والاستعراضية والماسوشية والنرجسية والفرجة .

فى هذا المخطط الذى يتكون من الاختلافات المتناظرة تبدو قوة واستقرار وكمال ذات الذكر على حساب الأنوثة بديهية تماما ، ومن ثم، كونية وغير قابلة للتشكيك فى صحتها . ولكن مع إصرار نظرية الفيلم على القول بأن هذا النظام التمثيلى يعمل من خلال قلقلة النظام الرمزى للأبوية لكى يحرك تصديق الجمهور عليه مجددا ، فبالله كيف يمكن أن يكون الوضع الذكورى التقليدى متفردا وموحدا ، ناهيك عن أن يكون آمنًا ومريحًا ؟ ومن ثم فما الذى يمكن أن نصنعه بذكورة لا يمكنها الاحتفاظ بسيطرتها إلا من خلال الاعتراف بمخاوفها عند كل منحنى ؟

سيظل من الصعب الإجابة عن هذه الأسئلة طالما أننا نواصل التفريق بين الذكورة والأنوثة بهذه المصطلحات الأحادية والمتناظرة .

وفى الوقت الذى لا نقلل فيه من أهمية كشف الموقف المتدنى للمشاهدات الإناث وللمرأة داخل قصص أفلام هوليوود ، إلا أن الاهتمام الضئيل الذى أعطى لموضوع فرجة الرجال يصل إلى تعزيز هذا الطمس الظاهرى للذكر فى الثقافة الأمريكية باعتباره بناء صنعه المجتمع . ربما يعمل الاستبعاد الظاهرى للذكر من عملية التمثل البصرى على الحفاظ على التخيل الثقافى بأن الذكورة ليست بناء اجتماعيا ، ولكن الأفلام الأمريكية كانت دائمًا واحدة من المواقع الأساسية التى قامت الثقافة من خلالها ،

وفى سعيها لترويج هذا التخيل، بالكشف عن أسطورية أعمالها أيضا، ولذلك تتمتع صورة الرجل على شاشة السينما بنفس النصيب الدلالى المهم الذى تحظى به صورة الأنثى؛ والمقالات التى جمعناها فى هذا المجلد تختبر هذا التخيل من منظورات متنوعة لتفحص تعقيدها وتاريخيتها و(كما يبين عنواننا الفرعى) تعدديتها .

فى الواقع إن عنوان كتابنا – وهو يضع هذا الهدف فى الاعتبار – يميل إلى عقد تورية متعددة تعبر عن قوة الرجل الكبيرة فى سينما هوليوود : فالجهاز الثقافى يضعه على الشاشة ، ويخفيه وراء الشاشة ، ويستخدمه كشاشة يعرض عليها موضوعاته الأيديولوجية ، ويستبعد عرض الأبنية الثقافية المغايرة والمرفوضة اجتماعيا للرجولة . ومن ثم، فإن المقالات الثلاث عشرة المكتوبة خصيصًا لهذا الكتاب ربما تختلف فى أطروحاتها ومناهجها النقدية وبؤرة تركيزها التاريخية واهتمامها بهذا النوع الفنى أو ذاك، ولكنها تشترك كمجموعة فى انشغالها بمواضيع دائما ما ربطتها نظرية الفيلم بالمرأة وليس الرجل : الفرجة ، الماسوشية، السلبية ، التنكر ، وفوق كل شىء ، الجسد فى دلالته على الاختلافات العرقية والطبقية وعلى الاختلاف بين الجنسين وبين الأجيال. وبدلا من الذكورة الأحادية الثابتة التى تنتج عن تحليل نفسى يفكك السياق ، فإن هذا الكتاب يرسم صور رجال يمثلون شخصيات ذكورية فى أفلام وهم يؤدون نوعهم الجنسى علنا ، فى علاقات عصابية (وحتى ذهانية) معه، أو يبحثون عن بدائل للذكورة تخالف تعريف ثقافتهم لها . ذلك أن أى مؤدى رجل يعرِّض جسده لتطلع الجهاز يفقد بوضوح ما يطلق عليه الذكورة الحصينة التى لا يمكن مسها ، وتبين مقالات كتاب "الرجل على الشاشة" أن مهنة تمثيل الرجال محفوفة بالمخاطر فعلا ، لأن نصوص أفلام هوليوود نادرًا ما تمحو التشوشات والفلتات التى تنتج من محاولة وضع الرجال على الشاشة بنفس الكمال والجمال اللذين تزعمهما الثقافة – والنقد .

كتمهيد لهذه المجموعة وباعتباره مرجعًا للعديد من المقالات ، نعيد نشر مقال ستيف نيل **"الذكورة كفرجة"** المكتوب عام ١٩٨٣ ، والذى يعد محاولة رائدة لوضع أطروحات ميلفى فى سياق بعض الأفلام التى تمثل بوضوح شكلا لافتًا للنظر من

أشكال الذكورة ، وخاصة من خلال الطقوس المنفذة بإحكام للصراع بين الرجال ، مثل معارك المسدسات فى أفلام الويسترن ، أو أفلام العصابات ، أو ساحات القتال فى الملاحم الرومانية ، أو الاستعراض الأدائى الصريح للرجال فى الأفلام الموسيقية . يرى نيل أن "العناصر التى درستها [ميلفى] فى علاقتها بصور النساء يمكن - بل يجب أيضا - دراسة علاقتها بصور الرجال" ولأن نظرة المتفرج رجولية بشدة لذلك "تتعرض العناصر الشهوانية داخل العلاقات بين المتفرج وصورة الرجل للقمع والإنكار الدائمين" .

ويلى مقال نيل المجموعة الأولى من المقالات تحت عنوان **"فواصل النجوم"** والتى تفحص التشخصن الهوليوودى لثلاثة من الراقصين الرجال لم يكن استعراضهم لجسدهم باعتباره فرجة فى أفلام حقبة الاستديوهات الكبيرة أمرا متخفيا أو منكورا ، ولكنه كان على العكس لا يمكن فصله عن صورهم كنجوم .

فى مقال **"فالنتينو ، "السكر البصرى" و"جنون الرقص"** " تفحص جايلن ستادلر الخطاب الثقافى للنوع الجنسى والعرقية الذى نشأ عن حمى الرقص - بين النساء بالأساس - التى اجتاحت أمريكا فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين ، باعتبار أن هذا الخطاب هو السياق الذى ظهرت فيه نجومية رودلف فالنتينو . لقد أثار الراقص الرجل ، الذى يمثل ذكورة "يوتوبية" تحلم بها النساء ، سخرية الصحافة الشعبية باعتباره "رجلا صنيعة النساء" . وتؤكد ستادلر أن فالنتينو "بدا وكأنه يمثل انحراف الرغبة الأنثوية عن موقع توجهها العرقى / الشعوبى، ولكن النجم كان يمثل أيضا الكثير من الذكور الأمريكيين فى نهاية العقد الأول وخلال العشرينيات الذين أدركوا أنهم معرضون لخطر أن يكونوا مرغوبين ومسيطر عليهم بدلا من أن يكونوا راغبين ومسيطرين" .

المقالان التاليان يفحصان نجوم الثلاثينيات الذين شهدت صورهم انعطافا ملحوظا نتيجة الانشغال بمسألة النوع الجنسى فى أفلامهم التى أعقبت الحرب العالمية الثانية . يستكشف ستيفن كوهان فى مقاله **"تأنيث" رجل الرقص والغناء : فريد أستير والفرجة على الذكورة فى أفلام هوليوود الموسيقية"** من خلال شخصية النجم أستير

هذه الفواصل الغنائية الراقصة التى كانت تتخلل أفلام شركة مترو جولدن ماير الموسيقية عندما كان "رجل الرقص والغناء الهوليوودى" يؤدى "فقرته الناجحة ويحقق ما يعتبره هذا النوع الفنى قدره كنجم" وفى الوقت نفسه يدل على الفرجة التى طالما شفرتها السينما الهوليوودية الكلاسيكية باعتبارها شيئا أنثويا . ولكن لأن هذه الفقرات تتجاوز وتوقف عملية السرد ، فإن الفرجة على الذكر التى يقدمها آستير تتناقض مع موقفه النشيط كرجل فى النظام الأبوى .

إن السادية ، كما تخبرنا ميلفى ، تحتاج إلى "قصة" ، ولكن عن طريق إيقاف مجرى العرض والقصة يمكن للراقص الذكر المعروض للفرجة أن ينجو من الاقتصاد الثنائى الذى يتكون من سادية المشاهدة وماسوشية الفرجة. ويستخلص كوهان أنه "على النقيض من التصوير الأكثر قمعا ، والهيستيرى غالبا ، لإحياء اختلاف الأدوار بين الجنسين فى أمريكا ما بعد الحرب فى سينما "الفيلم نوار"film noir (*) - فإن الأفلام الموسيقية تخيلت طرازا بديلا للرجولة ، طرازا يقوم على الفرجة والتفرج أظهره فريد آستير وجسده للعيان. وتخبرنا لوسى فيشر فى مقالها **"ابن أمه : هيستيريا البنوة فى "حرارة بيضاء"** أن جيمس كاجنى كان فى باطنه رجل غناء ورقص محبوبًا ومحط إعجاب أمه ، على الشاشة وخارجها . ولكن جمهور السينما استساغه أكثر ما يكون فى دور الرجل العنيف والقاتل السادى . وعندما عاد كاجنى إلى صورة رجل العصابات هذه عام ١٩٤٩ بعد عدة محاولات غير ناجحة للهروب منها خلال السنوات الأولى من العقد نفسه، كشف دوره فى شخصية الذهانى كودى جاريت عن هذه النزعة المتأصلة . فبالرغم من أنه مجرم فحل ، فإن كودى هو أيضا هيستيرى متأنث ، يعانى من نوبات الصداع النصفى المرتبطة بتعلقه القوى غير الطبيعى بأمه . وبدراسة هذه الأنوع القمعية والهيستيرية من خطاب الذكورة فى نهاية الأربعينيات التى يشير إليها كوهان ، تكشف فيشر عن ثروة من المواد لتبين أن هذا "البطل المجنون" هو فى

(*) "film noir" تعبير فرنسى أطلق على نوع من الأفلام ظهر فى الثلاثينيات ، يتسم بالقتامة والتشاؤم يدور حول حياة المجرمين ، ثم انتقل التعبير إلى أمريكا ليصف نوعا مشابها ظهر فى الأربعينيات. (المترجم)

الحقيقة "تجسيد يسجل المخاوف الثقافية التى لا تحصى" للجنود العائدين من الحرب الذين يتحولون إما إلى ماكينات قتل إجرامية أو إلى مقعدين عصابيين نفسيا ، وهو بالمثل تجسيد لـ "أمومية" يلاحظ أنها ولّدت انحرافا واسع النطاق لـ "رجولة" داخل الأسرة النووية الأمريكية" .

إذا كان القلق الثقافى بشأن الرجال المتأنثين الذين تم اقتفاء أثرهم فى هذه المقالات الثلاثة قد نشأ عن اعتقاد بوجود رجولة وأنوثة طبيعيين حتى أن هؤلاء الذين يخطون خارج الأدوار التقليدية لنوعهم يعتبرون منتهكين للطبيعة، فإن ظهور أنواع الخطاب النسوى فى السبعينيات والثمانينيات ، التى أكدت على دور الثقافة فى صنع النوع الجنسى وفحصت الإدعاءات الخاصة بطبيعة "مواقع" الرجال والنساء ، قد خلقت بدورها مجموعة جديدة من المخاوف .

فقد بدأت نصوص الأفلام فى الإشارة إلى انجذاب رجال السرد إلى مواقف بيولوجية ومظهرية كانت تعتبر نسائية ، بالرغم من النفور الذى صاحب هذا الانجذاب فى الوقت نفسه .

فى المقال الأول من القسم المعنون بـ **"الرجال فى مواقع النساء" يتعقب آدم كنيى "جدل السلطة الأنثوية والهيستيريا الذكورية فى فيلم" " أسمعنى أغنية غامض " Play Misty For Me** . هنا يلعب كلينت ايستوود النجم المتخصص فى أفلام الغرب الأمريكى أول دور رئيسى له بدون حصان (وهو أول فيلم من إخراجه أيضا) ، متصديا فى غير ارتياح للعلاقات المتغيرة بين الجنسين فى السبعينيات ، لاعبا الدور الذى يعطى للأنثى – عادة – فى إحدى حكايات المطارد القاتل ومتقلصا إلى خرس شبه هيستيرى : "ومن السمات الأخرى المحملة بالتناقض فى شخصية ديفيد [ايستوود] الإشكالية بالفعل هى كونه "دى جى" DJ (المسئول عن تشغيل الأغانى والموسيقى فى صالات الرقص) لا يجيد الإفصاح" . والفيلم فى النهاية يمثل لايستوود ، وفقا لرأى كنيى "لحظة عابرة من التساؤل التقدمى عن الأبنية التقليدية لهوية الرجل سابقة لرد الفعل المحافظ الذى دفعه نحو نجومية أعظم فحولة" .

النساء المنتقمات مثل إيفلين فى فيلم "أسمعنى أغنية غامض" يظهرن بكثرة فى حبكات النوع الفنى الثانوى المعروف باسم انتقام الأنثى المغتصبة الذى يفحصه بيتر ليمان فى مقال **"لا تلق باللوم على فتاة : أفلام الأنثى المنتقمة لشرفها"** ، وبالرغم من أن النقد الذى يرفض التعمق يفترض فقط أن هذه الأفلام تقدم متعا "سادية بطريقة بسيطة ، حيث يستمتع الرجال بمشاهدة النساء يغتصبن وتستمتع النساء بمشاهدة الرجال يتفجرون ، فإن ليمان يبين أن هذه الأفلام تقدم نفسها بالأساس لمشاهد ذكر ماسوشى يتماهى مع عمليات التعذيب البشعة التى يتعرض لها الرجال الآخرون .

وماسوشية الذكر تشكل أيضًا أساس بنية الرجال المسوخ فى أفلام الرعب ، كما تقول باربرا كريد فى مقال **"رغبات داكنة : ماسوشية الذكر فى أفلام الرعب"** . وباستخدام ملاحظة جوليا كريستيفا عن "الدنىء" ، ترى كريد أن مسوخ الأفلام المنحرفين فسيولوجيا الخارقين للطبيعة مثل دراكولا والرجل الذئب يتسمون بصفات أنثوية ، بينما السفاحون المنحرفون عقليا ، الذهانيون ، من "سايكو" Psycho إلى "تزين ليقتل" Dressed to Kill إلى "صمت الحملان" The Silence of the Lambs ، يسعون إلى ارتداء جسد المرأة . هذه الأجساد الدنيئة الممسوخة تتوجه بأوضح ما يكون إلى الرغبات الماسوشية للمتفرج . ونتيجة ذلك أن المتفرج الذكر يتعرض للعقاب ، أثناء نظره إلى الجسد المتدنى للآخر – قرينه فى النوع الجنسى الممسوخ والمتأنث" .

ومن خلال فحص فيلمين تمر عليهما كريد – بشكل عابر – تقوم هيلين و. روبنز فى مقالها "أكثر إنسانية مما أنا عليه وحدى : حسد الرحم فى فيلمى "الذبابة" The Fly و"الشبيهان" Dead Ringers لديفيد كروننبرج" بتعرية الرجال المهووسين بالسيطرة والاستحواذ على قدرة المرأة على التناسل بدافع خوفهم من فقدان السيطرة على "انتشار" (*) الاكتشافات الفكرية والعلمية .

(*) الانتشار أو التناثر dissemination مصطلح ينتمى لمذهب التفكيكية الذى يمثل جاك دريدا أحد رواده ، وهو يعنى تعدد معانى النص بعدد قرائه مما يشكل خوفا عليه ، وللكلمة دلالة جنسية سوف تتضح عند قراءة الفصل. (المترجم)

ولكن فى النهاية غالبا ما يصعب التمييز بين حسد الرحم لدى رجال كروننبرج وبين رغبتهم الماسوشية النكوصية للعودة إلى الاتصال ما قبل الرمزى بالعالم الحقيقى للأم ، وسيث براندل [بطل الفيلم الأول] والتوأمان مانتل [بطلا الفيلم الثانى] أصبحوا فى الحقيقة أكثر مسخًا فى الجسد والروح من النساء المتغيرات إحيائيا" [بفعل الحمل] اللواتى يخشون منهن ويأملون فى أن يقمن باحتوائهم . القسم الثالث من الكتاب، "رجل لرجل" ، يعالج الأفلام التى تبنى فيها ذكورة الشخصية لا فى علاقتها بالمرأة ، ولكن فى علاقتها بالرجال الآخرين بالأساس . هذه الأفلام تثير قضايا رباط الذكورة واشتهاء المثل وإعادة تجسيد أبنية الاختلافات بين الجنسين عبر خطوط الاختلافات العرقية والطبقية والاقتصادية . وتؤكد إنا راى هارك فى مقالتها "حيوانات أم رومان: نظرة إلى الذكورة فى فيلم "سبارتكوس" **Spartacus** على أن الفيلم يعطى لشخصياته الرجال إما ذكورة نرجسية مادية وفالوسية بعدوانية مخصصة للعبيد وإما ذاتية رمزية ، وعلى العكس غير دموية ، تقوم على كل شىء فيما عدا طبقة النبلاء الرومانية . وعبر حبكته السياسية يتتبع "سبارتكوس" بحث بطله عن ذكورة بديلة تتجنب هذه الفخاخ الثنائية ، ولكن ، كما تقول هارك : "وعلى الرغم من أن "سبارتكوس" يسمح لأبطاله بالتأرجح بين كل هذه المواقف ، فإنه لايستطيع تخيل مساحة تنهار فيها هذه الثنائية . الحل المثالى المستقبلى لذاتية ذكورية ، غير ممكن الحصول عليه من خلال الحكى ، وهو لم يكن ممكنا لهوليوود عام ١٩٦٠ أكثر مما كان ممكنا لروما عام ٧٣ ق.م" .

البحث عن ذكورة بديلة هو أيضا مشروع فيلم "صبية الحى" **Boyz, N, the Hood** وفقا لمقال روبين ويجمان المعنون بـ **"النسوية"، الصبية، ومسائل أخرى تتعلق بالذكر"** تسعى ويجمان إلى هدم الثنائية التى تهيمن على (وتمحو العرق من) معظم النظريات النسوية الخاصة بالنوع الجنسى من أجل "دراسة علاقات الهوية والاختلاف ، ولكن الأكثر أهمية ، دراسة أشكال عدم التناسق داخل هذه العلاقات بالمثل" وبهذا تكشف عن "التعقيدات العديدة داخل رابطة العرق / النوع الجنسى". ويهدف تحليلها للذكورة السوداء الوسيطة التى يتبناها فى الفيلم الأب / النبى فيورياس ستايلز ، إلى تقديم نموذج لهذا البحث غير الثنائى .

لقد ازداد الرباط المتداخل الأعراق بين الرجال وضوحا خلال الثمانينيات فيما تطلق عليه سينثيا فوكس "سياسة الزميل" . فعن طريق إبراز انمحاء الاختلافات العرقية عبر الروابط التى تشكلت خلال فواصل من الاختراق الانفجارى [للمعارك النارية] ، تعمل أفلام الزملاء على تقنيع الشهوانية المثلية التى غالبًا ما تكون متضمنة دوما فى بنائها الصياغى formulatic . وتلاحظ فوكس أن "المسح الخرائطى لنشوء وارتقاء هذه الصيغة من التعبير عن الصدمة الثقافية لحرب فيتنام وصولا إلى هزليات حروب المخدرات خلال حقبة ريجان – بوش ، فإن هذه الأفلام تمحو الحميمية والضعف المرتبطين بالجنسية المثلية عن طريق "الازواج" بين أشخاص مختلفى الأعراق ، وبذلك يحل هذا الانتهاك محل الخوف من الجنسية المثلية".

ويعالج القسم الأخير **"ذكورات عضلية"** بعضًا من القضايا المثارة نفسها فى قسم **"رجل لرجل"** ، ولكن مع التركيز أكثر على نوع فنى محدد ومؤرخ ، وهو أفلام الحركة فى الثمانينيات التى لعب بطولتها نجوم معبودون جماهيريا مثل سلفستر ستالون وآرنولد شوارزنيجر ، والتى تلاحظ سوزان جيفوردز من خلالها أن "جسد الرجل – وبالأساس جسد الرجل الأبيض – قد أصبح بازدياد مركبة استعراض – للجهاز العضلى ، والجمال، والبطولات البدنية والقوة الباسلة" .

وتطبق كريس هوللند فى مقالها **"الرجولة كقناع متعدد : ستالون "الناضج" وستالون المستنسخ"** نظريات التنكر فى هيئة الآخر المختلف جنسيا أو عرقيًا على تمثل الجنسية الغيرية لدى الذكر الأبيض فى فيلمى "تانجو وكاش" **Tonga and Cash** و"الحبس" **Lock Up** . وهى تمضى لأبعد من ذلك لتفرق بين ثلاثة أشكال مختلفة للتنكر : "التلبس" (التزين) .. السلوك (المحاكاة، النقد) .. الجهر (التوكيد ، القتال) . ثم تنتقل "قراءتها الشاذة" لأفلام ستالون إلى "التشكيك فى الجسد كأساس" ، وذلك بالاعتراف بـ "كل قوالب التنكر" .

وتحلل إيفون تاسكر نفس الفيلمين بالإضافة إلى فيلمى "الاستماتة" **Die Hard** و"الاستماتة – ٢" **Die Hard 2** ، من منظور إمكانية تسويق جسد الرجل فى ثقافة

بيروقراطية استهلاكية ، حيث تتغير أدوار الجنسين فى عالم العمل . أما المخاوف التى تنشأ عن ذلك ، كما تقول تاسكر فى مقالها **"أفلام غبية لأناس أغبياء : الذكورة ، الجسد والصوت فى سينما الحركة المعاصرة"** فتتبدى من خلال جسد ذكر محاصر تحول إلى سلعة على شكل فرجة : "باللجوء إما إلى صور التعذيب والمعاناة البدنية أو إلى الكوميديا ، فإن جسد البطل ، "ذكورته" المفرطة ، يخضع للإهانة والسخرية بدرجة أو أخرى" . فى المقال الختامى للكتاب الذى يحمل عنوان **"هل يمكن القضاء على الذكورة ؟"** تلاحظ سوزان جيفوردز وجود تحول من الذكورة العضلية الخارجية نحو قصص تتمحور حول الرجل أكثر اهتماما بالباطن فى التسعينيات . ومن خلال فيلمى "المدمر" بجزئيه الأول والثانى ترصد الانتقال الذى بدأ فى أواخر الثمانينيات بتحويل "الأبوة .. إلى صفة أساسية [للأبطال] وحيلة سردية لاستعراض أشكال الذكورة "الجديدة" فى هوليوود" . وتلاحظ جيفوردز أيضا بعض مخاطر هذا التطور الذى يبدو إيجابيا فى الظاهر ومنها: استبدال الأم بالأب كدال على الأبوة والأمومة معا واستعادة الذكورة الفحلة المدمرة حتى أثناء تبديدها لنفسها .



وهكذا يجتهد كل مقال من مقالات "الرجل على الشاشة" بطريقته الخاصة لترسيخ أن الذكورة هى أحد مظاهر الثقافة – بناء ، وأداء ، وقناعًا وليست جوهرا كونيا لا يتغير . توضح إحدى قصص رسوم الأطفال "هاى ولويس" **Hi and Lois** المنشورة حديثا هذه النقطة المهمة حول معنى الذكورة فى الأفلام بدقة وظرف من خلال التهكم على الطريقة التى تتغير بها الموضات فيما يتعلق الأمر بألعاب السلطة والنوع الجنسى .

يسجل الطفلان الصغيران دوت وديتو فى لعبهما صعود نجم ذكورة عضلات شوارزنيجر ، ثم يقوم أخوهما الأكبر وأبوهما بتأريخ هذا بالإحالة إلى نموذج رجولة تنتمى لجيل آخر . وبما أن الطفلين المشاركين فى اللعب ولد وبنت ، فإن هذه اللعبة الطفولية تشير كذلك إلى مشاركة كلا النوعين الجنسيين فى اللعب . وطالما أن الدال تغير – أرنولدشوارزنيجر فى مكان الدوق [وصف كان يطلق على الممثل جون وين] – أليس معنى ذلك أن تتغير الدلالة أيضا ؟ وبالرغم من أن الشك لا يبارح بأنه كلما تغيرت الأشياء فى مظهرها الخارجى ، كلما ظلت من ثم على حالها داخل بنائها السياسى الأصولى ، حيث إن اللعبة المشار إليها تظل كما كانت دائما مصممة لإنتاج فائز ذكر أبيض غيرى الجنس ، يتغلب باستمرار على الآخر – سواء كان الهنود الحمر، أو الكائنات الفضائية الغريبة ، أو المؤنث – فإن المقالات المختارة هنا تبين أن هذا الوضع القائم لا يقلل بأى شكل من الحاجة إلى النظر عن قرب إلى تمثلات الذكورة فى هوليوود . وعلى العكس تعنى أن وضع الذكر على مرمى البصر وتحت التحليل هو المهمة الأكثر إلحاحا الآن فى الدراسات السينمائية . لهذا السبب فإن أحد الأهداف المهمة من وراء إعداد هذا الكتاب هو المساعدة فى تمهيد الأرض لمزيد من البحث داخل الدلالة الثقافية للنجوم الرجال وأفلامهم ويعنى ذلك المزيد من الفحوص التاريخية والنظرية لصور نجوم رجال بعينهم ، والأنواع الفنية السينمائية التى تدور حول الذكر والتى تتأثر بالتغيرات الاجتماعية والسياسية ، ولعملية تشيىء جسد الذكر فى الثقافة الاستهلاكية ، ولتعقيدات الانحيازات العرقية والنوع – جنسية المتغيرة . إننا نأمل ، باختصار ، أن يساعد كتاب "الرجل على الشاشة" فى جذب الأنظار إلى التنوع الذى واصلت به سينما هوليوود فى الماضى ولا تزال فى التسعينيات [من القرن الماضى] تحويل الذكورة إلى شىء منظور ومحورى للغاية فى السياسة الثقافية لتمثلات النوع الجنسى .

تمهيد

الذكورة كفرجة

(انطباعات عن الرجال والسينما السائدة)

ستيف نيل

منذ بداية السبعينيات ظهرت كتب ومقالات عديدة تناقش صور النساء التى تنتجها وتروجها مؤسسة السينما . عدد من هذه الكتب والمقالات ، المدفوعة سياسيًا بتطور حركة المرأة ، والمشغولة من ثم بالتخمينات السياسية والفكرية لتمثلات النساء التى تقدمها السينما ، اتخذت من مقال لورا ميلفى **"المتعة البصرية والسينما الروائية"** الذى نشر لأول مرة فى مجلة "سكرين" Screen عام ١٩٧٥ ، نقطة انطلاق لها . لقد كان لمقال ميلفى أثر بالغ ، بربطه بين وجهات نظر التحليل النفسى للسينما وبين وجهة نظر نسوية فى الطرق التى تتشكل بها صور النساء فى السينما السائدة . ذلك أنها سعت إلى إظهار مدى عمق الأبوية التى تتسم بها الآليات النفسية التى تستخدمها السينما ، وعظم الموقع الذى تحتله صور النساء التى تنتجها السينما السائدة فى قلب هذه الآليات.

وبقدر ما كانت هناك مناقشة للنوع الجنسى والنشاط الجنسى والتمثل والسينما على مدار العقد الأخير ، إلا أن هذه المناقشة مالت بشكل مسيطر إلى التمركز حول تمثّل النساء واشتقت الكثير من أفكارها من مقال ميلفى فقط . وعندما ظهرت حركة المثليين جنسيًا ظهرت بعض المناقشات المحددة حول تمثلات الرجال . لكن معظم هذه المناقشات ، على حد علمى ، تركزت على تمثلات وأنماط الرجال الشواذ . وسواء داخل

الحركة النسائية أو حركة المثليين جنسيًا ، فهناك عدم مناقشة لصور ووظائف الذكورة غيرية الجنس داخل السينما السائدة. وقد عُرّفت الذكورة غيرية الجنس باعتبارها معيارا بنيويا فى مقابل كل من صور النساء وصور الرجال المثليين . إلى هذا الحد كانت الذكورة الغيرية محددة الإشكالية والوضوح ، ولكنها نادرا ما نوقشت أو حللت فى حد ذاتها . أما خارج هاتين الحركتين ، فكانت مناقشتها أقل . ومن ثم فمن النادر أن نجد تحليلاً يسعى إلى التحديد المفصل لكيفية تصوير الذكورة غيرية الجنس، داخل أفلام بعينها أو مجموعة بعينها من الأفلام ، أو الآليات والضغوط والتناقضات التى يمكن أن يحتويها هذا التصوير . وباستثناء عدد من المقالات الحديثة فى صحيفتى "سكرين" (١) و"فريمورك" (٢) Framework ، فإن مقال رايموند بيلور حول فيلم "الشمال عن طريق الغرب الشمالى" North by Northwest (Bellour 1975) هو المثال الوحيد الذى يقفز حالا إلى الذهن . يتتبع مقال بيلور ببعض التفصيل المسار الأوديبى فى فيلم هيتشكوك ، متتبعا حركة بطله روجر ثورنهيل (كارى جرانت) من موقف الاعتماد الطفولى على الأم إلى موقف "راشد" ، "ذكر" ، وذكورة غيرية الجنس ، مختومة بزواجه من إيف كندال (إيفا مارى سينت) وقبوله لدور وسلطة الأب. ولكن المقال مشغول بالأطر العامة لدراسة أى فيلم هوليوودى كلاسيكى أكثر من اهتمامه بالخواص التى تشكل مجموعة بعينها من صور الذكورة. بالرغم ، إذن، من وجود حاجة حقيقية لمزيد من تحليل أفلام بمفردها ، فإننى أنوى فى هذا المقال أن أقوم بمعالجة أخرى لبعض القضايا المتعلقة بالموضوع . وباستخدام مقال لورا ميلفى كنقطة إحالة بنيوية مركزية، أريد أن أنظر بوجه خاص إلى التماهى والنظر والفرجة كما بحثتهم هى ثم إثارة بعض الأسئلة حول مدى تطابق ملاحظاتها ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، على صور الرجال ، من ناحية ، وعلى المتفرج الذكر من ناحية أخرى . وهدفى ليس تحدى أطروحاتها بشكل جوهرى بقدر ما هو فتح مساحة داخل إطار منظوماتها وملاحظاتها من أجل دراسة تمثلات الذكورة فى علاقتها بالخصائص والتقاليد الأساسية لمؤسسة السينما إذا كان يمكننا القول .

التماهى

فى البداية أريد أن أقتبس من كتاب "القصص الخيالية المرئية" Visible Fictions تأليف جون إيليس. فى هذا الكتاب المتأثر بشدة بمقال ميلفى، يهتم إيليس بالسير على منظوماتها وأيضًا توسيع وتعديل بعض الفرضيات التى تطرحها بإزاء النوع الجنسى والتماهى فى السينما. ويرى إيليس أن التماهى ليس أبدا ببساطة أن الرجال يتماهون مع الشخصيات الذكورية على الشاشة وأن النساء يتماهين مع الشخصيات الأنثوية. إن السينما تجتذب وتحتوى على رغبات عديدة، وأنواع عديدة من الرغبة. كما أن الرغبة نفسها مرنة وسلسة ومتجاوزة باستمرار للماهيات والمواقف والأدوار. والتماهى متعدد وسلس ومتناقض حتى عند بعض النقاط. والأكثر من ذلك أن هناك أشكالا مختلفة من التماهى. ويشير إيليس إلى شكلين من هذه الأشكال، الأول مرتبط بالنرجسية والآخر مرتبط بالتخييلات والأحلام وهو يلخص الأمر كما يلى :

يحتوى التماهى السينمائى على نزعتين مختلفتين. أولا : هناك تماهى الحلم والتخييل الذى يحتوى بدوره على النزعات المتعددة والمتناقضة داخل بنية الفرد. ثانيا : هناك تجربة التماهى النرجسى مع شخصية إنسانية يدرك المرء أنها شخص آخر. وكلٌّ من هاتين العمليتين تثاران داخل شروط السينما الترفيهية. ومن ثم فإن المتفرج لا "يتماهى" مع البطل أو البطلة تماهيا يتكون - إذا وضع فى معناه التقليدى - من ذكور مشكلين اجتماعيا يتماهون مع أبطال ذكور، وإناث مشكلات اجتماعيا يتماهين مع بطلات إناث. الموقف أكثر تعقيدا من ذلك، لأن التماهى يحتوى على كل من إدراك الذات فى الصورة التى يراها المرء على الشاشة، وهو التماهى النرجسى، وعلى تماهى الذات مع المواقف المختلفة التى يحتويها السرد الخيالى : مواقف البطل والبطلة والشرير والشخصيات الثانوية، الإيجابية والسلبية.

التماهى من ثم متعدد ومتجزئ ، وهو نوع من الإدراك بمشاهدة المكونات المؤسسة لنفس المشاهد أو المشاهدة معروضة أمام عينيه أو عينيها .

(Ellis 1982:43)

هناك أنواع عديدة من التماهى ، إذن ، كل منها متنقل ومرن . وبالمثل هناك ، مع ذلك ، عمل مستمر لتوجيه وتنظيم هذا التماهى وفقا للتقسيم الجنسى ، وفقا لمتطلبات النوع الجنسى والنشاط الجنسى ، والهوية والمكانة الاجتماعيتين اللتين تميزان المجتمع الأبوى . وكل فيلم يميل إلى التلفع بهذه المتطلبات وهذا التقسيم ، وإلى العمل بنشاط على تجديدها . كل فيلم ، من ثم، يميل إلى توصيف التماهى وفقا لتصنيفات الذكر والأنثى المحددة والمشيدة بواسطة المجتمع .

ولأننا ننظر إلى الذكورة خصوصًا فى هذا السياق ، أريد أن أفحص عملية التماهى النرجسى بمزيد من التفصيل . ونظرا لأن الأفلام تحتوى حقا على التماهى مع النوع الجنسى ، ونظرا لأن الأيديولوجيات الحالية للذكورة تحتوى على هذه الأفكار والتوجهات الرئيسية المتعلقة بالعدوان والسلطة والسيطرة ، لذلك يبدو لى أنه قد يكون للنرجسية والتماهى النرجسى أهمية خاصة .

كلٌّ من النرجسية والتماهى النرجسى يحتوى على تخييلات تتعلق بالسلطة ، والقدرة الكلية والتسيّد والسيطرة . وتضع لورا ميلفى الصلة بين هذه التخييلات وبين الصور الأبوية للذكورة فى العبارات الآتية :

عندما يتماهى المتفرج مع الشخصية الرئيسية الذكورية ، فإنه يقوم بإسقاط تطلعه على تطلع شبيهه وبديله السينمائى، حتى أن سلطة البطل الذكر وهو يسيطر على مجرى الأحداث تلتقى بسلطة النظرة الشهوانية [المتفرج]، وتمنحه كلتا السلطتين إحساسا مشبعا بالقدرة المطلقة . لذلك، فإن الخصائص الفاتنة

لنجم السينما الرجل ليست هى الموضوع الشهوانى لمطالعة المتفرج ، ولكنها خصائص الأنا المثلى الأكثر كمالا واكتمالا والقوة التى نتصورها فى اللحظة الأصلية للإدراك حين ننظر للمرآة .

(Mulvey 1975 : 12)

أود أن أنتقل إلى ملاحظات ميلفى حول نجم السينما الفاتن المذكورة فيما يلى . ولكن من المهم أن نقوم أولا بتوسيع وتوضيح وجهة نظرها حول البطل الرجل ومدى اعتماد صورته على الخيالات النرجسية ، خيالات "الأنا المثلى الأكثر كمالا واكتمالا وقوة" .

من السهل - بشكل كافٍ - أن نجد أمثلة على أفلام تتكشف فيها بقوة هذه التخييلات ، والتى يكون فيها البطل الرجل متسلطا وكلّى القدرة إلى درجة غير عادية : شخصية كلينت ايستوود فى أفلام "حفنة دولارات" A Fistful of Dollars (1964) ، "من أجل بضعة دولارات أكثر" For a Few Dollars More (1965) ، "الطيب والشرير والقبيح" The Bad The Good ' and the Ugly (1967) وأفلام الويسترن (الغرب الأمريكى) التى لعب بطولتها توم ميكس ، شارلتون هيستون فى فيلم "إل سيد" El Cid (1961) ، أفلام ماد ماكس ، ملاحم أفلام ستيف ريفز ، "سوبر مان" Superman (1978) "فلاش جوردون" Flash Gordon (1980) وغيرها . وبشكل عام ، بالطبع ، هناك دراما تمتحن فيها هذه السلطة والقدرة الكلية حتى تتأهل لذلك ("سوبر مان٢" Superman II (1980) مثال مميز بشكل خاص على هذا النوع ، وكذلك أفلام الويسترن والمغامرات التى أخرجها هوارد هوكس) ، ولكن ثلاثية أفلام المخرج سيرجيو ليونى ، مثلا ، تتسم بالمدى الذى ترسم به قوى البطل كما لو كانت إلهية ، وهى لا تكاد تتأهل لذلك على الإطلاق . هاهنا ، ربما يقع المدى الذى تبنى فيه هذه القوى حول مشاهد مطعمة بالطقوس وخالية ، فى العديد من الأوجه ، من أى تشويق حقيقى . ومن ناحية أخرى يبدأ فيلم مثل "الساموراى" Le Samourai (1967) [للمخرج جان بيير ميلفل] بصورة

الذكورة كلية القدرة ، المهووسة بنفسها ثم يتتبع انهيارها التدريجي والنهائي . في هذا الفيلم يلعب آلان ديلون دور قاتل محترف متوحد وناجح . ويتم التأكيد على نرجسيته من خلال اهتمامه الهوسي بمظهره ، ويلاحظ ذلك بوضوح من خلال "لزمة" متكررة وطقسية يقوم بها كلما ارتدى قبعته ، وهي المسح بيده على حافتها. يكلف ديلون بمهمة ، ولكن تكتشف وجوده مغنية سوداء في الملهى ، ويتبادلان النظرات . ومن هذه النقطة فصاعدا تتعرض قوته الكلية وصمته ومناعته كلها للخطر . يطلق عليه الرصاص ويصاب ، وتتعرض غرفته للاقتحام والنبش ، ويكاد يحاصر في المترو . وفي النهاية يطلق عليه *النار* ويموت عندما يعود *إلى الملهى ليرى* المغنية مرة أخرى . والفيلم ليس نقدا – بأي شكل – من الأشكال لصورة الذكر التي يرسمها . بالعكس، فهو يتماهى بشدة (ويدعونا إلى التماهي) مع ديلون . مع ذلك ، فإنه يطرح في شكل واضح كلا من عناصر هذه الصورة والعناصر التي يبدو معها ضعف هذه الصورة . وليس من قبيل المصادفة أن يتزامن بدء سقوط ديلون مع لقائه بتلك المرأة السوداء . إن هذا الاختلاف (اختلاف مزدوج) هو الخطر . وتبادل النظرات الذي تضطرب خلاله نظرة ديلون المسيطرة وتتقوض وتُردّ هو إشارة هذا الخطر .

إن نوع الصورة التي يجسدها ديلون هنا ، والتي يجسدها أيضا إيستوود وغيره من الذين سبق ذكرهم ، تتسم لا بالتحفظ العاطفي فحسب ، ولكن بالصمت أيضا ، أي التحفظ اللغوي . ونظريا يمكن أيضا ربط هذا الصمت ، غياب اللغة ، بالنرجسية وبناء الأنا المثلى . إن اكتساب اللغة عملية تتحدى نرجسية الطفولة المبكرة بشكل جوهري. إنها تسفر عما يطلق عليه "الخصاء الرمزي" . ذلك أن اللغة عملية (أو مجموعة عمليات) تنطوي على الغياب والافتقاد ، وهذان هما العاملان اللذان يهددان أي صورة للذات تعتبر نفسها كلية الانغلاق والاكتفاء ذاتيًا وكلية القدرة . وفي الوقت نفسه، فإن تشييد أنا مُثلى عملية تنطوي على تناقضات عميقة . فبينما يمكن للأنا المثلى أن يكون "نموذجًا" تتماهى معه الذات وتطمح إليه ، إلا أنه يمكن أن يكون أيضا مصدرا لصور ومشاعر بالخصاء ، بقدر ما يكون هذا المثال شيئا لا تستطيع الذات أن تكون مكافئة له أبدا (٣) .

وما دام الحال هكذا ، فإنه لا يمكن أن يكون هناك تماهٍ بسيط وغير إشكالى من قبل المشاهد ، سواء كان ذكرًا أم أنثى ، مع "الأنا المثلى" على الشاشة التى تتحدث عنها ميلفى . فى مقال منشور بصحيفة "وايد أنجل" Wide Angle توصل د.ن. رودويك إلى نتيجة مماثلة . فهو يمضى إلى القول بأن صورة الذكر النرجسية – صورة التسلط والقدرة الفائقة – يمكن أن تستتبع ماسوشية مصاحبة فى العلاقات بين المتفرج والصورة ، ويرى أيضا أن صورة الذكر يمكن أن تحتوى على شهوانية، مادام هناك دائما تذبذب متواصل بين الصورة كمصدر للتماهى معه ، وكآخر ، يعد مصدرا للتأمل فيه . الصورة مصدر لكل من العمليات والنشاطات النرجسية ، وأيضا ، بقدر ما هى آخر ، للعمليات والنشاطات الموجهة إلى موضوع [غير الذات] .

تدرس ميلفى النجم الذكر باعتباره موضوعا للنظر ولكنها تنكر عليه وظيفة أن يكون موضوعا للاشتهاء . ولأن ميلفى تعتقد أن النظرة إيجابية الأهداف بالأساس ، فهى لا تدرس التماهى مع البطل الذكر إلا من وجهة نظر تربطه بإحساس بالقدرة الكلية ، بامتلاك السيطرة على السرد . وهى لا تفرق بين التماهى وبين اختيار الموضوع الذى يمكن فيه توجيه الميول الجنسية نحو الشخصية الذكورية ، كما أنها لا تضع فى الاعتبار دلالة التسلط لدى الشخصية الذكورية من وجهة نظر ماسوشية (*) .

(Rodowick 1981 : 8)

مع الأخذ بمنظومة رودويك ، لن يكون مدهشا أن نجد أن الأنواع الفنية والأفلام "الذكورية" تحتوى باستمرار على موضوعات ومشاهد وتخييلات سادى – ماسوشية ، وأن الأبطال الذكور يمكن أن يكونوا موضوعا للتطلع الشهوانى . هاتان هما النقطتان

(*) الجملة حرفيا هى "من وجهة نظر أحد اقتصاديات الماسوشية" والاقتصاد بمعناه السيكولوجى هو إدارة الطاقة والمشاعر النفسية. (المترجم)

اللتـان أرغب فى مناقشـتـهـمـا فـيـمـا يلى . ولكن الجـدير بالذكـر هنا أن بول ويلمـين ناقشهما فى مقـاله "أنطونى مان : نظرة إلى الذكر" . يرى ويلمـين أن الفرجة والدراما فى أفـلام المخـرج أنطونى مـان تميل إلى أن تكون مـبنية حـول النظر إلى الشـخـصيـة الذكورية : "تنبنى تجربة المشـاهد على متعة رؤية الذكر وهو "يتواجد" (هذا يعنى المشى ، الحركة ، الجرى ، القتال) داخل أو عبر مناظر المدينة أو منـاظر الطبيعة ، أو بشكل أكثر تجريدية ، داخل وعبر التاريخ . كما تنبنى علـى المتعة القلقة الناجمة عن رؤية الذكر وهو يتعـرض للألم والضـرب (وغـالبـا يصـور هذا بالتفـصيل فى أفلام مـان) ، ثم يسـتعيد مكانتـه من خـلال الـوحشيـة العنيـفـة" (Willemen 1981 : 16) . هذه المتع تتـأسس على التلصـصية مثلية الجنس المكبوتة ، وهـى تلصـصية "لـها مشـاكلها : فـالنظر إلى الذكر يؤدى لنفس القـدر من القلق الذى يؤدى إليـه النظر إلى الأنثى ، خـاصـة عندمـا يقـدم بشكل مـباشـر كمـا فى مشـاهد القتل فى فيلمى "رجـال – ت" (1947) T.Men و"حـادث حدود" (Willemen 1981: 16) (1949) Border Incident . الفـرضـيـة (غـيـر المعلنة) خلف هذه التعليقـات كمـا يبـدو هـى أن جسـد الرجـل ، فى مـجتمع غيرى الجنسى وأبوى ، لا يمكنه أن يوصم بصراحة أنه موضوع اشتهاء نظرة ذكر آخر ؛ وأن هذه النظرة لابد أن تبرر بطريقة أخرى مكنونها الشـهوانى المكبوت . وأعمـال التعذيب والسـادية التى تحتويهـا أفلام مـان غالبـا مـا هـى إلا إشـارات لكل من الكبت المتضمن وللوسـيلة التى يتجرد بها جسد الذكر من أهليته حتى يصبح موضـوعا للتأمل والرغبة الشـهوانيين . هذا الكبت والإنكار المتضمنان يتجسـدان بشكـل حاسـم فى المشـاهـد التى يشير إليـها ويلمين فـى فيلمـى "رجال – ت" و"حـادث حدود" والتـى يضطر فيـهـا "عـمـيل سـرى إلى النظر دون حراك ، بينما صديقه (الذكر) المقرب يقتل" (Willemen 1981: 16) .

يبقى تناقض أخير و مـهم يتضـمنه نمط الصـور النرجسية للذكورة، التى نوقشت أعلاه، أحب أن أشير إليه . إنه التناقض بين النرجسية والقانون ، بين صـورة السلطان "النرجسى" من ناحية وصـورة السلطـان "الاجتماعى" من ناحيـة أخرى . هذا التوتر أو التناقض فـحصـته لورا ميلفى ببعض العمــق فى مقـال تسـعى فيه إلى إعـادة النظر فى مقـالها "المتعة البصرية" وأحالت فيـه بصـفة خاصـة إلى فيلم "نزال تحت الشـمس"

Duel in the Sun (1946) . وهى ترى أن هذا التوتر يتضح بصفة خاصة فى أفلام الويسترن . تستعير ميلفى أحد النماذج السردية من تحليل فلاديمير بروب للحكايات الشعبية (*) (Propp 1968) ، وتشير إلى وظيفتين من وظائف السرد ، "الزواج" (ومن ثم الاندماج فى المجتمع) و"عدم الزواج" ، أو رفض البطل للانخراط فى المجتمع ، رفض مدفوع بنرجسية نوستالجية :

> *فى حكايات بروب يعد "الزواج" أحد الأركان المهمة لنهاية السرد ، وهو وظيفة تقوم بتشخيصها "الأميرة" أو من تعادلها . وهذه هى الوظيفة الوحيدة المحددة الجنس ، والتى ترتبط بالتالى بجنس البطل وقدرته على الزواج .*
>
> *هذه الوظيفة تتكرر بشكل شائع جدا فى أفلام الويسترن ، حيث يلعب "الزواج" ، مرة أخرى ، دورا حاسما فى نهاية السرد . ولكن وجود هذه الوظيفة سمح على أية حال بوجود عنصر تعقيد فى أفلام الويسترن ، وهو معاكسه المتمم أى "عدم الزواج" . ومن ثم فإذا كان الاندماج الاجتماعى المتمثل فى الزواج ركنا أساسيًا للحكاية الشعبية ، فإنه أمر يمكن قبوله .. أو عدم قبوله فى أفلام الغرب . حيث يستطيع البطل أن يرتفع مقاما برفض "الأميرة" والاستمرار وحيدا (راندولف سكوت فى سلسلة أفلام "رانون" Ranoun) . وبينما يمكن النظر إلى نهاية الحكاية عند بروب باعتبارها تمثل انحلال المركب الأوديبى (بالاندماج داخل الرمزى)، فإن رفض الزواج يجسد الاحتفال النوستالجى بالقدرة*

(*) فلاديمير بروب عالم الأنثروبولوجى الروسى وصاحب واحد من أهم الكتب عن الحكايات الشعبية – الذى يشار إليه هنا – وقد ترجم إلى العربية مرتين ، الأولى : بعنوان "مورفولوجيا الخرافة" فى المغرب ١٩٨٦ (الشركة المغربية للناشرين المتحدين) والثانية : بعنوان "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" فى السعودية ١٩٨٩ (كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة). (المترجم)

الكلية النرجسية الفالوسية .

(Mulvey 1981: 14)

هناك إذن صورتان مختلفتان للذكورة شائعتا الظهور فى أفلام الويسترن :

إن التوتر بين نقطتى جذب ؛ الرمزى (الاندماج الاجتماعى والزواج) والنرجسية النوستالجية ، يؤدى إلى انقسام شائع لبطل أفلام الويسترن إلى نوعين ، وهو شىء غير معروف فى حكايات بروب . هنا تنشأ وظيفتان ، الأولى تحتفى بالاندماح فى المجتمع من خلال الزواج ، والثانية تحتفى بمقاومة المعايير والمسئوليات الاجتماعية ، وخاصة التى ترتبط بالزواج والأسرة ، هذا العالم الذى تمثله النساء .

(Mulvey 1981: 18)

وتتابع ميلفى بحثها بمناقشة فيلم الويسترن "الرجل الذى أطلق الرصاص على ليبرتى فالانس" The Man Who Shot Liberty Valance الذى أخرجه جون فورد عام ١٩٦٢ ، حيث تلاحظ هذا الانقسام بين توم دونيفون – يلعب الدور جون وين – الذى يجسد الوظيفة النرجسية للا منتمى اجتماعيا الذى يعيش فى زمن غير زمنه anach-ronistic وبين رينس ستودارت – يلعب الدور جيمس ستيوارت – الذى يجسد الوظائف الحضارية للزواج ، الاندماج فى المجتمع وتحمل المسئولية الاجتماعية. وتزداد نغمة الفيلم نوستالجية باستمرارها فى البكاء على خسارة دونيفون وما يمثله . هذا الحنين إلى الماضى ، إذن ، لا يقتصر على الماضى التاريخى ، إلى "الغرب القديم" ، ولكنه يمتد أيضا إلى النرجسية المذكرة التى يمثلها وين .

يمكننا أن نستمر ، باستخدام الإشارة التى تحملها ملاحظات ميلفى عن النوستالجيا فى "ليبرتى فالانس" ، ونواصل مناقشة عدد من أفلام الغرب النوستالجية داخل هذا الإطار ، إطار فكرة النرجسية الذكورية المفقودة أو المحكوم عليها بالموت .

أوضح الأمثلة قد تكون أفلام ويسترن [المخرج سام] بيكنباه "بنادق فى العصر" Guns in the Afternoon (1962) ، "الميجور داندى" Major Dundee (1965) (بدرجة أقل) ، "العصبة الوحشية" The Wild Bunch (1969) ، وعلى وجه الخصوص "بات كاريت وبيلى ذاكيد" Pat Garrett and Billy the Kid (1973) . هذه الأفلام صورت بنوستالجيا ، وبهوس بصور ومفاهيم الذكورة وشفرات السلوك الذكورى ، وصور النرجسية الذكورية والأخطار التى تتعرض لها على يد النساء والمجتمع والقانون. يتجسد التهديد بالخصاء فى الجروح والإصابات التى يعانى منها جويل ماكريا فى "بنادق فى العصر" ، وشارلتون هيستون فى "الميجور داندى"، ووليام هولدن فى "العصبة الوحشية" . ومشاهد العنف بالحركة البطيئة الشهيرة ، التى تتشظى فيها الأجساد وتتمزق ، يمكن أن ينظر إليها – من مستوى واحد على الأقل – باعتبارها صورة النرجسية فى لحظة انهيارها ودمارها . ومن الأمور التى لها دلالتها أن كريس كريستوفرسن فى دور بيلى فى "بات كاريت وبيلى ذاكيد" ، والذى يمثل التجسيد المطلق لنرجسية الذكر كلِّىّ القدرة فى أفلام بيكنباه ، ينجو من الموت الدموى الممزق . فعندما يطلق بات كاريت الرصاص عليه ، لا تظهر على جسده أية علامة لجروح أو دماء : إن النرجسية تغير شكلها (بدلا من أن تتدمر) بالموت .

وأريد الآن أن أنتقل من التماهى والنرجسية إلى مناقشة أسلوبى النظر اللذين تحدثت عنهما ميلفى فى مقال "المتعة البصرية" ، وهما النظرة المتلصصة من ناحية ، والنظرة الفتشية من ناحية أخرى ، وذلك فى ضوء علاقتهما بصور الرجال والذكورة .

النظر والفرجة

عند مناقشتها لهذين النمطين من النظر ، وكليهما أساسى بالنسبة للسينما ، حصرتهما ميلفى داخل علاقتهما ببنية تتكون من الإيجابية / السلبية يصبح فيها النظر ذكورياً وإيجابيًا ، بينما يصبح موضوع النظر مؤنثا وسلبيا واعتبرت أن كليهما أسلوبان متمايزان ومختلفان يمكن من خلالهما استخراج مخاوف الخصاء لدى الرجال وتهدئتها .

تتسم النظرة المتلصصة بالمدى الذى تكون عليه المسافة بين المتفرج والفرجة ، والتى تشكل حاجزا بين الرائى والمرئى . ويسمح هذا البناء للمتفرج بدرجة من السلطة على ما يراه . ولذلك يميل باستمرار إلى احتواء تخييلات و مواضيع سادى – ماسوشية . وتصف ميلفى الأمر كما يلى :

> *التلصص .. يرتبط بالسادية : حيث تكمن المتعة فى التحقق من الذنب (المرتبط بالخصاء على الفور) وفرض السيطرة وإخضاع الشخص المذنب من خلال العقاب والعفو . هذا الجانب السادى يتلاءم جيدا مع السرد . فالسادية تستلزم وجود قصة ، تعتمد على إحداث شيء ما، وإجبار شخص آخر على التغير ، ومعركة بين الإرادة والقوة ، والنصر والهزيمة ، وهذا كله يحدث فى زمن متصل الخط له بداية ونهاية .*
>
> (Mulvey 1975: 14)

وتواصل ميلفى مناقشة هذه السمات المميزة للنظرة المتلصصة فى إطار سينما "الفيلم نوار" وأفلام هيتشكوك ، حيث يكون البطل هو حامل هذه النظرة المتلصصة ، الذى يشتبك فى سرد تكون فيه المرأة هى موضوع محتواه السادى . ولكن على كل حال ، إذا أخذنا بعض التعبيرات المستخدمة فى وصفها – "إحداث شيء ما" ، "إجبار شخص آخر على التغير" ، "معركة بين الإرادة والقوة" ، " النصر والهزيمة" – فإنها يمكن أن تنطبق على الفور على الأنواع الفنية "الذكورية" ، على الأفلام التى تنشغل بشكل عام أو قصرى على تصوير العلاقات بين الرجال ، وعلى أى فيلم ، مثلا ، يوجد فيه صراع بين بطل ورجل شرير . أفلام الحرب ، والويسترن والعصابات gangster ، على سبيل المثال ، كلها تتسم بـ "الحركة" و"إحداث الأشياء" . المعارك والقتال بالأيدى والمبارزات من كل نوع تدور حول الصراع بين "الإرادة والقوة" ، و"النصر والهزيمة" ، بين رجال أفراد ومجموعات من الرجال. وكلها تنطوى على خضوع الشخصيات الذكورية على الشاشة للنظرة المتلصصة ، من قبل المتفرج ومن قبل الشخصيات الذكورية الأخرى أيضًا .

إن أطروحة بول ويلمين الخاصة بأفلام أنطونى مان وثيقة الصلة بما نقوله هنا . إن كبت أى اعتراف صريح بالشهوانية فى ممارسة النظر إلى الرجل يبدو أنه يرتبط بنيويا بمحتوى سرد يتسم بالتخييلات والمشاهد السادى - ماسوشية . وها هنا على وجه الخصوص يتضح كلٌ من شكلى النظرة المتلصصة ، الداخلية والخارجية على الحكى ، فى هذه اللحظات من القتال والتنازع التى أشرنا إليها أعلاه ، هذه اللحظات التى تتحدد فيها محصلة السرد من خلال قتال الأيدى أو معركة بالرصاص ، والتى يتحول فيها الصراع بين الرجال إلى فرجة خالصة.

ولعل أكثر الأمثلة تطرفا هى التى نجدها فى أفلام الويسترن التى أخرجها ليونى ، حيث يمضى تبادل النظرات العدائية ، الذى يميز معظم مبارزات المسدسات فى أفلام الويسترن ، إلى حدود المحاكاة التهكمية الفتشية من خلال استخدام اللقطات المقربة للغاية والمتكررة . وعند أية نقطة تبدأ فيها النظرة بالتذبذب بين التلصصية والفتشية عندئذ يبدأ السرد فى الانقطاع وتستحوذ الفرجة على الموقف . و"الجوانب" القلقة للنظر إلى الرجل التى يشير إليها ويلمين تتجسد هنا وتتخفف أيضًا ، ليس فقط عن طريق استنفاد السادية المتأصلة فى التلصصية من خلال مشاهد العنف والقتال ، ولكن أيضًا بالسير على أبنية وعمليات النظر الفتشية ، بإيقاف السرد من أجل إدراك متعة الاستعراض ، مع نزعها عن جسد الذكر فى حد ذاته ووضعها بعمومية أكثر فى المحتويات الإجمالية لمشهد شديد الطقسية **retualized** . ويرسم جون إيليس خصائص النظرة الفتشية بالمصطلحات الآتية :

> *بينما تحافظ التلصصية (تعتمد على) الفصل بين الرائى وموضوع الرؤية ، فإن الفتشية تحاول إلغاء الحاجز .. وهذه العملية تتطلب موقفا وتوجها مختلفا من قبل المتفرج تجاه الصورة . إنها تمثل الميل المعاكس لميل التلصصية .. النظرة الفتشية تتطلب التسليم والمشاركة المباشرين من قبل الموضوع المرئى .. مع التوجه الفتشى . إن نظرة الشخصية تجاه المشاهد*

.. ملمح أساسي .. النظرة المتلصصة فضولية ، تفتيشية ، تطالب بالمعرفة . أما المطالعة الفتشية فهى مأسورة بما تراه ، لا ترغب فى مزيد من التفتيش ، ولا مزيد من الرؤية ، أو الاكتشاف .. النظرة الفتشية تهتم كثيراً بالاستعراض والإبهار .

(Ellis 1982: 47)

تركز ميلفى مرة أخرى فى مناقشتها لهذا الشكل من النظر فى إطار علاقته بالأنثى كموضوع [للنظر] : "هذه الوسيلة الثانية ، جنون التحديق scopophilia الفتشي، يُشيّد الجمال المادى للموضوع ، محولا إياه إلى شيء مُشبع فى حد ذاته .
(Mulvey 1975: 14)

و"الجمال المادى" يفسر هنا فى حدود جسد الأنثى وحده . ويجرى مواصفته من خلال مثال أفلام [المخرج الألمانى الأصل يوسف فون] شتيرنبرج :

*بينما يدخل هيتشكوك إلى الجانب الاستقصائى للتلصصية ، فإن شتيرنبرج يقدم الجانب الفتشى المطلق ، ويمضى به إلى نقطة تنكسر فيها نظرة البطل القوية لصالح الصورة فى تآلف شهوانى مباشر مع المتفرج . جمال المرأة كموضوع يلتحم بمساحة الشاشة ؛ وهى لم تعد [المرأة التقليدية] المثقلة بالذنب وإنما منتج مثالى ، وجسدها ، المؤسلب **stylised** والمجزّأ بواسطة اللقطات المقربة ، هو محتوى الفيلم والمتلقى المباشر لنظرة المتفرج.*

(Mulvey: 1975: 14)

إذا عدنا إلى منازلات تبادل إطلاق النار عند ليونى فسوف يمكننا أن نرى أن بعض عناصر النظرة الفتشية حسب وصفها هنا موجودة وبعضها الآخر غير موجود . إن ما يقدم لنا هو فرجة لأجساد الرجال ، ولكن هذه الأجساد لا توسم باعتبارها

عرضا شهوانيا . ولا يوجد أثر يدل على تسليم أو إدراك لهذه الأجساد بأنها تعرض فقط من أجل مطالعة المتفرج . إنها تستعرض ، بالتأكيد ، ولكن لا يوجد هناك أي تقليد ثقافى أو سينمائى من شأنه أن يسمح لجسد الرجل بأن يقدم بالطريقة التى غالبا ما تقدم بها [نجمة الإغراء مارلين] ديتريش فى أفلام شتيرنبرج . إننا نرى أجساد الرجال وهى تؤسلب stylised وتتجزأ بواسطة اللقطات المقربة ، ولكن نظرتنا ليست مباشرة ، إنها مثقلة بوساطة النظرات التى تتبادلها الشخصيات . وهذه النظرات لا تتسم بالرغبة ، وإنما بالخوف ، أو الكراهية ، أو العداء . منازلات إشهار المسدسات هذه هى لحظات من الفرجة ، نقاط يتردد عندها السرد ، ويتوقف مؤقتا ، ولكنها أيضًا نقاط تنحل عندها الدراما أخيرا ، وتشويق فى ذروة مسيرة السرد . ومن ثم ، فهى تنطوى على تزاوج بين كلٍّ من شكلى النظر ، وتضافرهما معا مصمم بغرض تقليص وإزاحة الشهوانية التى يميلان إلى احتوائها ، ولإنكار أية نظرة شهوانية صريحة إلى جسد الرجل .

هناك أمثلة أخرى على معارك الرجال يبدو أنها تعمل بهذه الطريقة . وبعيدا عن الويسترن يمكن للمرء أن يشير إلى الملحمة epic كنوع فنى ، من نزال المصارعين فى فيلم "سبارتكوس" (١٩٦٠) ، إلى المعركة بين كريستوفر بلامر وستيفان بويد فى نهاية فيلم "سقوط الإمبراطورية الرومانية" (1964) The Fall of the Roman Empire ، إلى سباق عربات الخيل فى فيلم "بن هور" (1959) Ben Hur . ويمكن العثور على استعراضات أكثر مباشرة لجسد الرجل وإن كانت تميل إلى أن تكون قصيرة تماما أو إلى شغل الشاشة أثناء مشاهدة عناوين الفيلم وأسماء المشاركين فيه أو ما شابه (حيث يتوسطن الاستعراض بواسطة وظيفة نصية أخرى) . الأمثلة على النوع الأول يمكن أن تتضمن المشهد الاستثنائى لجارى كوبر وهو يرقد تحت السقيفة قرب نهاية فيلم "رجل الغرب" (1958) Man of the West ، حيث يملأ جسده شاشة السينما سكوب – العريضة – للحظة . أو بعض صور لى مارفن فى فيلم "نقطة الفراغ" (1967) Point Blank ، حيث ينثنى جسده فوق السياج أو يؤطر فى أحد المداخل . الأمثلة على النوع الثانى يمكن أن تتضمن مشاهد عناوين فيلم "رجل الغرب" مرة أخرى (وهو مثل يشير إليه ويلمين) ، وكذلك فيلم "بونر الصغير" (1972) Junior Bonner .

إن تمثل روك هدسـون فى مـيلودرامـات [المخـرج الدنماركى الأصل دوجـلاس] سيرك حالة لافتة للانتباه بشكل خاص . فهناك لحظات دائمة فى هذه الأفلام يقدم فيها هدسون بصراحة تامة كموضوع لنظرة اشتهائية . وهذه النظرة تتسم عادة باعتبارها أنثـوية . ولكن جسـد هدسون يجـرى "تأنيثه" فى هذه اللحظـات ، مما يمثـل إشـارة إلى قـوة هذه التـقـاليـد التى تملى بأن النسـاء - فـقط - هـن اللواتى يمكنـهن العـمل كموضـوعـات للمطالعـة الاشتهائية الصريحة . هذه الحالات من "التأنيث" تميل أيضاً إلى الحـدوث فى الأفلام الموسـيقـيـة ، وهـى النوع الفنى الوحيد الذى يقوم فـيه جـسد الرجـل بالاسـتـعـراض بلا خـجـل فى السـينـمـا السـائدة . (من الأمثلة الواضـحـة واللافتة بشكل خـاص قد يكون تمثّـل جـون ترافـولتا فى فيلم "حمـى ليلـة السـبت" Saturday Night Fever (1977) .

إن رفض الاعـتـراف بالشـهـوانيـة أو تقـديمـهـا بشكـل صـريح هـو مـا يسـم كل الوظائف النفسية والعمليات الثلاث التى فحصناها هنا فى إطار علاقتها بصور الرجال وهى : التماهى والنظرة المتلصصة والنظرة الفتشية . وهذا هـو ما يميز قبل أى شىء آخر بين التمثّلات السينمائية لصور الرجال وصور النساء . وبالرغم من أننى سعيت إلى فـتح مسـاحـة داخل منظومات وفـرضـيات مـيلفى ، لأبرهن على أن العناصـر التى تدرسها على ضوء علاقتها بصـور النسـاء، يمكن بل ينبغى أن تدرس فى ضـوء علاقتـها بصـور الرجال أيضًا ، فـأننى اتفق بالتأكيد مع مقدمتها المنطقية premise الأساسية التى تقـول بأن نظرة المتفرج فى السينما السائدة هى نظرة ذكورية ضـمنيا : وأن ذلك أحد الأسباب الجوهرية وراء القمع والإنكار الدائمين للعناصر الشـهوانية المتضمنة فى العلاقات بين المتـفرج وصـورة الرجل . لأنه إذا لم يحـدث ذلك ، لكان مـعناه أن تتوافق السينما السـائدة علانية مع الجنسية المثلية بين الرجال ، وهو الأمر الذى تسعى جاهدة إلى الحط من شـأنه أو إلى إنكاره . وفـى الحـقـيقة ، فـإن الجنسـية المثلية بين الرجال دائمًا مـا تحضـر باعتبارهـا ميلا دفينا ، وجانبا يمكن أن يثير المتاعب فى أفلام وأنواع فنية عديدة ، ولكنه جانب يعالج بالتواء ، وبشكل عرضى ، على اعتبار أنه لابد من قمعه .

وبينما تستطيع السينما السائدة باستمرار ، بانتحالها لمعيار ذكورى المنظور والنظرة ، أن تتناول النساء وصورة الأنثى كموضوع للاستقصاء ، فإنها نادرا ما قامت باستقصاء الرجال وصورة الذكر بنفس الطريقة : إن النساء مشكلة ، مصدر للقلق وللتحرى المهووس ، بينما الرجال ليسوا كذلك . وبينما تتعرض النساء للاستقصاء يتعرض الرجال للاختبار . إن الرجولة ، مثال أعلى ، معروف ضمنيا على الأقل ، أما الأنوثة ، فعلى العكس ، لغز . وهذا أحد الأسباب وراء ندرة مناقشة تمثلات الذكورة ، سواء داخل أو خارج السينما . وأملى أن يساهم هذا المقال فى تعزيز هذا النقاش .

الهوامش

نشر هذا المقال لأول مرة فى مجلة ٢٤،٦ (١٩٨٣) Screen .

أود أن أشكر جون إيليس وأندرو هيجسون على تعليقاتهما على المسودة الأولى لهذا المقال ، الذى يعتمد على كلمة ألقيت خلال مؤتمر عن الذكورة عقد فى Four Corners Film Workshop فى لندن فى ١٩ مارس ١٩٨٣ .

(١) انظر Cook (1982) ، Neale(1982) ، Coughie and skirrow (1982) و Modleski (1982) .

(٢) انظر Willeman (1981) .

(٣) من أجل تمحيص أكثر لهاتين النقطتين انظر Safouan (1981) .

BIBLIOGRAPHY

1- **Bellour,** R. **(1975)** 'Le Blocage Symbolique '‹Communications 23: 235 - 350.

2- **Caughie,** J. and Skirrow, G. **(1982)** 'Ahab, Ishmael and... Mp, 'Screen 23, 3-4: 54-9.

3 - **Cook,** P. . **(1982)** 'Masculinity in Crisis?' Screen 23, 3-4: 39-46.

4 - **Ellis,** J. . **(1982)** Visible Fiction, London: Routledge.

5- **Modleski,** T. . **(1982)** ' Film Theory's Detour, 'Screen 23,5: 72-9.

6 - **Mulvey,** L. **(1975)** ' Visual pleasure and Narrative Cinema, 'Screen 16, 3: 6-17: **(1981)** Afterthoughts... Inspired by Duel in the Sun, 'Framework 15-17: 12-15.

7- **Neale,** S. **(1982)** 'Chariots of Fire, Images of Men, 'Screen 23, 3-4: 47-53.

8 - **Propp,** V. **(1968)** Morphology of the Folktale, Austin: University of Texas Press.

9- **Rodowick,** D.N. **(1982)** ' The Difficulty of Difference, 'Wide Angle 5: 4-15.

10- **Safouan,** M. **(1981)** 'Is the Oedipus Complex Universal ? ' mlf 5-6: 85-7.

11- **Willemen,** P. **(1981)** 'Anthony Mann: Looking at the Male '‹Framework 15-17: 16-20.

القسم الأول

فواصل النجوم (*)



(صورة ٢) فريد أستير فى « الزواج الملكى »

(*) الفواصل الغنائية والراقصة التى يؤديها نجوم الأفلام الاستعراضية خلال أفلامهم والكلمة المستخدمة turns تعنى أيضًا التحولات ، وتطلق عادة على النجم الذى يغير جلده الفنى بعمل مختلف وناجح . (المترجم) .

(١)

فالنتينو (السُكر البصرى)

وجنون الرقص

جايلين ستادلر

ذات مرة قال ناقد الرقص سيجموند سبيث إنه : " يمكن تعريف العقد الواقع بين (١٩١٠) و (١٩٢٠) مبدئيا بأنه الفترة التى أصيبت فيها أمريكا "بجنون الرقص" .
(Quated in Stearns 1968 : n.p.)

لقد تغير كل المشهد الثقافى الأمريكى من خلال اهتمام غير مسبوق بالرقص . واتسم جنون الرقص بانتشار أشكال رقص اجتماعى جديدة كانت تعتبر غير محتشمة ، فى الوقت نفسه الذى أتى فيه "الرقص الفنى" بحسية منحطة إلى خشبة العروض الموسيقية الأمريكية ، وإلى حفلات "الفودفيل" وإلى مئات صالات الرقص المحلية عبر أنحاء البلاد ، حيث كان الراقصون مثل روث سانت دينيس وروشانارا يؤدون الرقصات "العرقية" التعبيرية التى ارتبطت بشكل ثابت بالاستشراق والشهوانية باستفادتها من الافتتان الأمريكى طويل الأمد بالشرق والرقص الشرقى .

ونتيجة لذلك أنه عندما وصل "الباليه الروسى" للمصمم دياغيليف إلى الولايات المتحدة عام ١٩١٦ ، كان الأمريكيون يعرفون بالفعل قدرة الرقص على إزعاج التقاليد الجنسية والعرقية. وبروح المقاول الأمريكية الحقة لم تكتفِ جيرترود هوفمان التى أتت بعرض "فصول الباليه الروسى" "**Les saisons de ballet russes**" بالاتفاق على عرض باليه "شهر زاد" لدياغيليف فوكيه كما حدث قبلا عام ١٩١١، ولكنها أضافت إليها "كليو باترا" دياغيليف

وأوبرا "سالومى" شتراوس.[١] وعلى الرغم من أن العمل الأخير أجهض عرضه الأول فى "دار أوبرا ميترو بوليتان" ، حيث أجهزت عليه الرقابة ، فإن الصيغة الراقصة المهذبة التى صممها هوفمان بقيت ، وإن كان أحد النقاد قد وصفها قائلا : "إنها تتثنى ، إنها تدور فى حسية مرعبة.. هل يمكن أن نحتمل هذا الاستعراض البدنى غير المهذب " ؟ كيف بالفعل؟ لقد كان الرقص يتوسع فى جسدانية مذهلة : فى أنحاء البلاد كان يعتبر "خطيرا قليلا" ، أو كما وصفه أحد النقاد كان "حالة سكر بصرى توقظ كل مشاعرنا". وتلاحظ إليزابيث كيندال أن استعراضات الجسد الصادمة خلال الرقص كانت تستحوذ على "إعجاب خاص لدى النساء – ربما بسبب انفلاتها الشديد " Kendall 1979 : 80 .

لقد ملأت النساء ، مع مجيء القرن العشرين ، صالات الموسيقى لمشاهدة حفلات "الماتينيه" . وكن يستجبن بحماس لتظاهرات التحرر البدنى التى تعرضها عليهن الراقصات ، اللواتى احتضن الأساليب الحديثة للرقص ، وكن يكشفن عن سيقانهن وأقدامهن العارية رغما عن أنف الرقباء أحيانا . وفى عام ١٩٢٠ كتبت إحدى المعلقات تنتقد الأمريكيين على "حطهم من شأن الرقص" والسبب :

> *إننا لا نزال نتكلف الحشمة. فى اللحظة التى تظهر فيها راقصة نصاب بانقباض فى العضلة وانغلاق فى العقل، بنفس انكبابنا المعتاد على الخجل من الجسد. إننا لانزال نُصدَم من رؤية الساق العارية* (Russell 1920 : n.p.) .

لقد سيطرت النساء على الرقص فى أمريكا حتى أن أحدهم رأى أن مشاركة عدد أكبر من الرجال "من شأنه أن يساعد على تخليص الرقص من لعنة الأنثوية ويشفينا من الفكرة الزائفة القائلة بأن الرقص شيء مؤنث وبهرجة" (Caspary 1926 : 60) . مع ذلك فعندما ظهر الراقصون الرجال كانوا يتعرضون غالبًا للاستهزاء. لقد أثار فاسلاف نيجينسكى عداء خاصا بين النقاد والرجال الأمريكيين الذين وصموه بـ "نقص الرجولة" و"التخنث المقرف" (5 - 174) : MacDonald 1975 [٢] ؛ إلا أنه كان يُفترض أنه يعجب النساء ؛ وقد تساءل محرر بصحيفة "نيويورك جورنال" New York Journal :

"ما هذا.. الشيء الذى يثير هذا الافتتان غير العادى ؟ إن سحره يبدو أنه يكمن بالكامل فى قوامه. ووجهه لا يكاد يكون جذابا ، إلا إذا كان هناك بعض النساء اللواتى يحببن القبح" [٣] (MacDonald 1975:179) .

ولأن الرقص كان يرتبط ارتباطا وثيقا بالإدراك المتزايد للجسد ، لوحظ افتتان النساء به بدرجات متفاوتة من الإحساس بالخطر. وبالرغم من النقش البارز للجسد فى الرقص الفنى وإثارته للجدل، فإن التبرير الجمالى الفنى (واستلهام أوروبا) وفرا – غالبا – عذرا كافيا لصدمة الجديد. ونتيجة ذلك أن الإدانات التى وجهت للرقص كانت تبتعد عن قوس المسرح ، وتذهب إلى الرقص الاجتماعى فى أمريكا ، هذا الرقص الذى كان يشجع على تنمية حميمية عفوية مثيرة للخوف بين الرجال والنساء Erenberg) (1981: 154 [٤] . أما الرقصات التى كان يعترض عليها مثل "التانجو" Tangoو "نطة الديك الرومى" Turkey Trot و"الدب الأشيب" Grizzly Bear فقد وصمها رجل دين كاثوليكى بأنها "انتهاك للوصية السابعة مثلها مثل الزنى" (Loxely 1939 : 8) .

لقد رأت أنجيلا ماكروبى أن الرقص يثير استجابة عاطفية شديدة لدى الإناث وأنه يحتل موقعا فريدا فى تخييلات كثير من النساء (McRobbie 1990 : 41 - 4) إلا أن الباحثين السينمائيين لم يظهروا إلا اهتماما شحيحا بالصلة التى تربط بين السينما والرقص والمشاهدة التى تتمحور حول النساء. أحد أوجه التقارب الجديرة بالذكر بين هذه العناصر فى العلاقات المعقدة المتناصة intertextual التى مرت خلالها الحياة الفنية للراقص الذى تحول إلى ممثل رودلف فالنتينو. لقد أصبح فالنتينو مؤخرا مركزا للاهتمام البحثى ، بشكل عام، بسبب شعبيته الكاسحة بين جمهور السينما الإناث فى العشرينيات. لكن العدد الهائل من معجبيه النساء كان يصاحبه بنفس الإخلاص رفض جيد التوثيق من قبل الرجال الأمريكيين : بلغة الخطاب الشعبى كان يوصف بأنه "نفخة بودرة وردية اللون" ، "ووب" – "a wop" (*) ، وفى رأى صحيفة

(*) wop لفظة تحقير تطلق على المهاجرين من أصول إيطالية –. (المترجم)

"شيكاغو تريبيون Chicago Tribune كان أكثر المعلمين تأثيرا فى "مدرسة هوليوود القومية للرجولة" المخنثة (Anger 1981 : 107) .

لقد قُرِئت جماعة المعجبات cult الإناث التى أحاطت بـ "هوية فالنتينو" الملتبسة والمنحرفة" باعتبارها تخريبا جذريا لمثاليات النوع الجنسى الأمريكية التقليدية (Hasen 1986: 20-1) . كان فالنتينو بالتأكيد ينتهك تقنينات codes القرن العشرين للذكورة الأمريكية التى تضرب بجذورها فى عبادة فحولة روزفلتية (*) النوع ، كما أن شعبيته كـ "عاشق لاتينى" بدت أيضا متعارضة مع رهاب الأجانب xenophobia الحاد الذى انتشر فى العشرينيات تجاه المهاجرين من جنوب وشرق أوروبا. رهاب الأجانب هذا دفع سوميكو هيجاشى إلى التساؤل : "هل كانت مصادفة أن يحقق فالنتينو النجومية كعاشق لاتينى خلال السنوات نفسها التى تعرض فيها الفوضويان الإيطاليان "ساكو وفانزيتى" للمحاكمة والإعدام ظلما؟" وتتوصل سوميكو إلى أن مثل هذه الأسئلة تحتاج إلى سبر أكثر تفصيلا للتاريخ عما قدمته الأبحاث السابقة عن فالنتينو" (Higoshi 1991 : 116) . ولكن ما هى جوانب التاريخ التى يجب علينا أن نسبر أغوارها حتى نفهم العلاقة بين فالنتينو واللحظة التاريخية التى حقق فيها شهرته ؟

كما طرحت فى مكان آخر ، فإن جاذبية فالنتينو للمتفرجات الإناث لا يمكن فهمها بمعزل عن الشبكة المتناصة من الخطابات discourses التى تدعم وتشكل الأفلام - (Studler 1989, Studler 1991) . وبقدر التناقض الذى قد تبدو عليه نجومية فالنتينو ، إلا أنها كانت النتيجة المنطقية للاتجاهات التى كانت ظاهرة بالفعل فى السينما والمجالات الثقافية الأخرى. وفى هذا المقال آمل فى استكشاف الكيفية التى شكّل بها واحد من هذه المجالات - وهو الرقص - أحد الأبعاد المهمة فى ذكورة فالنتينو المثيرة للجدل. وسوف أحاول البرهنة على أن خلفية فالنتينو كراقص كانت عاملا مهمًا

(*) نسبة إلى تيودور روزفلت الرئيس الأمريكى الخامس والعشرين الذى تولى الحكم عام ١٩٠١ ، وكان صاحب إصلاحات عظيمة حتى أصبح معبودا لدى الجماهير بفضل شخصيته الكاريزمية ومحاربته الاحتكار وظلم الفقراء. (المُترجم).

فى تشكيل "بنائه" (استقباله) داخل النص textual وخارج هذا النص extratextual . باعتباره معبود نساء حفلات "الماتينيه" ، وأن تقاليد الرقص تتجسد بقوة فى تمثيله للذكورة. ومن ثم ، فإننى أرى أن الصعود الذى يتصف بالمفارقة paradoxial لشهرة رودلف فالنتينو لا يمكن فهمها إلا من خلال الإحالة إلى عمليات تقنين الذكورة الموجودة سلفا فى الرقص ، فى كلٍّ من تجلياته الثقافية "الرفيعة" و"المتدنية". مع ذلك فإن الرقص لم يكن يتم إلا تجاهله فى المحاولات التى جرت لتحديد مصدر ودلالة شعبية فالنتينو الهائلة لدى جمهور الإناث أو لتفسير المكانة الإشكالية لذكورته داخل الثقافة الأمريكية فى العشرينيات.

طشيش البوتقة

لقد ازدهرت ثقافة الرقص فى الولايات المتحدة بين ١٩١٠ و١٩٢٠ داخل إطار أيديولوجى أوسع اتسم بتحرر النساء المتنامى اقتصاديا وجنسيا. ويرى كثير من المراقبين أن التحدى الذى أعلنته النساء الأمريكيات للأدوار الجنسية التقليدية وسيطرة الرجل داخل المنزل تمثل فى ازدهار شعبية حفلات شاى التانجو والرقص فى النوادى الليلية. وقد ظهر فى العقد الأول من القرن راقصون مثل موريس موفيه ، فيرنون وإيرين كاسل ، السيد والسيدة دوجلاس كرين ، جوان سوير ، كارلو سيباستيان ، بونى جلاس ورودلف فالنتينو فى النوادى الليلية التى تقدم ضروب الترفيه لكل من الرجال والنساء. ولكن كان من الممكن التحكم فى أوجه الانتهاك الجنسى للرقص الشعبى داخل عروض الرقص فى صالات النوادى الليلية ، وكذلك فى خرقها الواضح تماما للمعايير الطبقية والعرقية. وأحد مظاهر الكيفية التى تحقق بها هذا التنظيم حدث مع التانجو. لقد استغل راقص الملاهى الليلية Cabaret موريس موفيه، الذى ينسب إليه إحضار رقصتى التانجو والأباشى Apache إلى الولايات المتحدة ، الأصول الحسية الأدنى طبقيا لهاتين الرقصتين عن وعى ، كما استغل أيضا التباين العرقى الواضح بينه باعتباره "أجنبيا" داكن البشرة (كان فى الحقيقة من بروكلين) وبين شريكاته الإناث ، خاصة الشقراء مادلين دارفيل ، محققا بذلك سبقا قلدته فيما بعد فرق الرقص الأخرى (Mouvet1915 : 35 - 46 ؛ Erenberg 1981:165) .

وكما حدث مع فالنتينو ، فإن وجه "الداعر اللاتيني" الخطير في جاذبية موريس لم تكن لتنفصل عن ارتباطه برقصات (مثل التانجو والأباشي) مسرحت طرفي السيطرة والخضوع الجنسيين في قالب فني مُطقَّس. لم يكن مدهشا إذن أن يعد موريس "نمرا" لدى النساء يثير "كلا من الرغبة والخوف" (Erenberg 1981 : 165) ، وتلابس في الاستجابات العاطفية تم استغلاله فيما بعد بنجاح أعظم في حياته الفنية. وقد رأى تيد شون في تهكم أن وعي الأمريكيين المتطرف بذواتهم وخوفهم من أن يكونوا مختلفين ساهم في تخفيف حدة رقصات مثل التانجو (Shawn 1936 : 47) (٥) ، وقد حفل الخطاب الشعبي عادة بالمخاوف الأخلاقية التي كانت وراء المطالبة بتنظيف الرقصات الهمجية ذات الإيحاءات الخارجة. وعلى أية حال، فإن أشهر الفرق شعبية في هذه المرحلة ، وهما فيرنون كاسل البريطاني المولد وزوجته الأمريكية العصرية إيرين ، قد أبديا التزامهما في رضا كامل وقد كتبت إيرين معلقة على ذلك في سيرتهما الذاتية : "لو حدث أن فيرنون نظر إلى عينيّ برغبة مشتعلة خلال رقصنا للتانجو ، كنا نضطر كلانا إلى الانفجار في الضحك" (Castle 1914 : 164) ولكن "حفلات شاي التانجو" ما بعد الظهر كانت أقل إذعانا لحراس الأخلاق من رقص الملاهي ، وكانت النساء تستأجر خلالها مرافقين من الرجال لتعليمهن الخطوات الجديدة ، ومن ثم ، فقد قوبلت هذه الحفلات باستهجان من المعلقين الاجتماعيين. وكانت تتهم بأنها خرق خطير للأعراف الجنسية والعرقية والطبقية : حيث كانت نساء الطبقة المتوسطة يشاركن "باستهتار في تكوين معارف غير مرغوب فيهم ، وكسر حدود الحرص اللازم" (Erenberg 1981: 82) .

وكان شركاء الرقص بالإيجار غالبا من المهاجرين، من أبناء الطبقة الدنيا الإيطاليين واليهود ، الذين اكتسبوا لأنفسهم قشرة من الملابس والسلوكيات تسمح لهم بمرافقة النساء الأمريكيات حديثات الانشغال بلذة (*) الرقص (Erenberg 1981 : 83) .

(*) pleasure اللذة أو المتعة هو المصطلح الذي استخدمه سيجموند فرويد ، وقال إنه مبدأ يتنازع الإنسان في مواجهة مبدأ الواقع ، ويتمثل أفضل ما يكون لدى الأطفال الذين يسعون وراء ملذاتهم دون أي اعتبار للواقع -. (المُترَجم)

وإذا كان "الرقص لغة الجسد" كما تقول إيرين كاسل (Erenberg 1981 : 166)، فإن النساء اللواتى كن يترددن على حفلات شاى التانجو كن يتعلمن التحدث بلكنة أجنبية. لقد كان الرقص يجعل البوتقة (*) الأمريكية تطش. وكان ينظر إلى حفلات شاى التانجو كدليل أكثر عمومية على الكيفية التى تغير بها النساء الأمريكيات أعراف السلوك الخاصة بالنوعين الجنسيين. وعلى الرغم من أن هذه التغييرات كانت مقلقة فى العقد الأول من القرن ، فإنها اعتبرت منفلتة عن إطار التحكم فى مرحلة ما بعد الحرب [العالمية الأولى] . إن بحث النساء النشط عن المتعة العامة و(الخاصة) كان يحل محل دورهن التقليدى فى الحماية الروحية والأمومية للحياة المنزلية. وفى الوقت الذى كانت فيه النساء ينتشين فى أحضان محتالى التانجو ، كان "أزواجهن وأبناؤهن يعملون كالعبيد فى مكاتب قاع المدينة" ولكن حتى هؤلاء الأزواج والأبناء المكدِّين كانوا غير محصنين ضد التأثير الصعب مقاومته للرقص باعتباره ظاهرة اجتماعية : كان يعتقد أن "ملذات" هؤلاء النساء "سوف تجبر الرجال المحترمين فى النهاية على تقليد سلوكيات هؤلاء الرجال الحقراء والحسيين حتى يحتفظوا بنسائهم.. وأن هذه العملية سوف تتركهم ضائعين وشاردين ، عاجزين عن النجاح " (Erenberg 1981: 83) . وقد لاحظ أحد المحررين الصحفيين متهكما أن على الشبان أن يتوقفوا عن القلق بشأن دراسة القانون والتجارة : "لماذا يخدم المرء فى مكتب أو خلف نضد بينما يمكنه أن يراقص زوجات رجال الأعمال المتعبين أو بناتهن الشابات ويحصل على ما بين ٣٠ إلى ١٠٠ دولار أسبوعيا مقابل ذلك؟" (Tango]Clipping 1914 .n.p.) . لقد تم الجمع بين لذة النساء والرقص ومستقبل هوية الذكر الأمريكى داخل الخطاب الشعبى حتى قبل أن يدفع بنجم السينما رودلف فالنتينو إلى هذا الجدل نفسه.

(*) the melting pot تعبير يعنى البوتقة ، كما يعنى البلد البوتقة التى تنصهر فيها الأعراق والأجناس المختلفة ، مثل أمريكا بالطبع. (المُترَجم)

الرجل صنيعة النساء و"الفراشة الذكر"

كشفت حفلات شاى التانجو ، بقلبها لمصفوفة تبضيع الجنس التى كان يعتقد أنها تقتصر على النساء ، بشكل حى عن الاحتمالات المرعبة لذكورة "نسائية الصنع" نوقشت وأدينت كثيرا فى كراسات الدعاية المضادة للنسوية ، وفى المجلات الاجتماعية وفى الروايات الشعبية. وفى عام ١٩١٤ ، فى ذروة جنون الرقص فى الولايات المتحدة حذر مايكل موناهان قراء مجلة "فورام" Forum من أن الأمريكيين "يعانون من نسوانية Womanism بالغة الشدة " ، وهو موقف "يمهد الطريق نحو أمة من المخنثين" وبالفعل أعلن موناهان أن "تراث الرجال العظماء" قد ضاع ؛ وحل محله "نمط مخنث يجمع ضعف كلا الجنسين ، نوع من الرجل – المرأة" (Monahan 1914: 878 - 9) .

ومع حلول عام ١٩٢٧ كانت لورين برويت تخبر قرّاء صحيفة "ذا نيشن" The Nation : "إذا كان صحيحا أن الرجل شكل المرأة فى يوم من الأيام لتصبح مخلوقا يلبى رغباته واحتياجاته ، فإنه من الصحيح أن المرأة الآن تعيد نمذجة الرجل.. وسرعان ما سيصبح العالم صناعة نسائية". (Pruette 1927 : 200) . وقد بدا رودلف فالنتينو كمثل على الخنثوى الناتج عن بحث النساء المنحرف عن نموذج ذكورة جديد يتحدى النماذج الأمريكية المعيارية. ولأنه كان فى السابق شريك رقص بالإيجار من قبل نساء المجتمع الراقى ، وصُم بسهولة بأنه واحد من المهاجرين "المنحطين والحسيين" الذين يتكسبون عيشهم من استغلال سعى النساء وراء المتعة. وألقت به عملية تبضيعه تحت تصنيف "الفراشات الذكور" (*)، قمة الذكورة "النسائية الصنع" التى وصفها أحد الروائيين بقوله : "شباب يتمتعون بوسامة مفرطة.. (تتبناهم النساء) من أجل التمتع بهم كما كان الملوك فى العصور القديمة يضمون المهرجين إلى حاشيتهم" (Wiley1926 : 8) . فالنتينو ، بكلمات آديلا روجرز سان جون ، كان يمثل "فتنة الجسد" ، المعادل الذكورى للمرأة الغاوية (St John 1924 : 21) .

(*) butterfly تعنى الفراشة ، كما أنها صفة للشخص الذى يجرى وراء الملذات (دون اعتبار لشىء) . (المُترجم)

ولكن وسامة فالنتينو ، على كل حال ، لم تقذف به إلى نجومية السينما على الفور. فبعد أن لعب دور الشرير من أجناس مختلفة فى أواخر العقد الأول حصل على أول بطولة له فى فيلم "فرسان القيامة الأربعة" (١٩٢١) The Four Horsemen of the Apocalyps ، وهو ميلودراما عائلية ملحمية حققت أكبر نجاح فى شباك التذاكر خلال العشرينيات. وقد تضمنت دعاية الفيلم فكرة ضرورة الاستعانة بممثلين مختلفى العرق مثل فالنتينو فى مثل هذا الإنتاج الملحمى الضخم لضمان موثوقيته وسرعان ما التقطها نقاد الصحف reviewers . وفى إحدى المراجعات النقدية بصحيفة "نيويورك وورلد" New York World لوحظ أن "الشخصيات تستخدم بالأساس لتلوين الفيلم – مواطنين من أمريكا الجنوبية ، وأسبان وفرنسيين وألمان – كلهم اكتسوا بصفات تميزهم عن بعضهم البعض بطريقة مذهلة.." (New York World c- 1921 : n.p.) ؛ ناقد صحفى آخر علق على فالنتينو قائلا : "ها هنا ممثل أُحسن اختياره بالذات للنمط الذى لعبه ، وخاصة أن الدور يتطلب راقصا ماهرا للتانجو الأرجنتينى ، لأن فالنتينو كان راقصا قبل أن يكون ممثل سينما" (Four Horsemen Enthralls 1921 : n.p.) . اختير فالنتينو "للنمط" فى دور خوليو ديزنويرس ، وهى شخصية وصفت بأنها "بطل رومانتيكى من أمريكا اللاتينية" و "جذاب للكاميرا" American Tribune 1921 : n.p. New York . لقد استغل الفيلم غرائبية العرق غير الأنجلو كما استغل ألفة الجمهور بالأشكال المنحرفة للذكورة ، ومنها "الفراشة الذكر" "وداعر حفلات شاى التانجو" . وقبل أن يظهر إطلاقا على الشاشة يوصف خوليو بأنه وريث مدلل لعائلة أرجنتينية صاحبة مزارع. ولكن اللوم لا يقع عليه ، لأنه ، كما تخبرنا العناوين الداخلية: "ما الفرصة التى واتت خوليو ديزنويرس ليصبح شيئا سوى غير أن يكون شابًا فاسقًا ؟ لقد شجعه جده مادارياجا المتساهل على "أساليبه الهمجية" . وبموت جده، ينتقل خوليو مع والديه إلى باريس ، حيث يصبح فنانا تنحصر مواهبه الظاهرة فى جمع "الموديلات" النسائية والرقص. وهو يعتمد على الموهبة الثانية ، التى كان يقضى فيها "وقت فراغ صباه" ليحصل على المال الذى يحتاجه "لإشباع أذواقه المسرفة" : إنه يُعلّم أرامل المجتمع الراقى كيفية رقص التانجو.

وبالرغم من السرد المعقد للفيلم المتمحور حول الأسرة ، فإن الكثير من إعلانات دعايته كانت تركز على ما افترض أنه أول شىء جذاب للجمهور ، يقول أحدها: "لن يمكنك أن تعرف كيف ترقص التانجو حتى تشاهد فرسان القيامة الأربعة"، بينما يقول آخر : "إنها رقصة من أجل البلاد الساخنة، رقصة رغبة استوائية! فى البداية بطيئة فى إغواء ثم تتغير فجأة لخطوات ذات سرعة خاطفة ورشاقة لدنة" (Four Horsemen ad c. 1921 n.p.) وليس مدهشا أن يكون أول ظهور لفالنتينو فى الفيلم داخل مشهد رقص "مصمم بشكل مذهل" (Walker : 1977 : 22) يبلور افتتان هذه الحقبة (وخوفها من) الرقص كمثير للخيالات الجنسية لدى النساء الأمريكيات. يظهر فالنتينو / خوليو مرتديا حلة رخيصة فى لقطات مقربة ينفث دخان سيجارة بينما يحدق فى امرأة داخل قاعة رقص فى بيونس آيرس. الموقع الأجنبى والملابس مهمان لأنهما يعملان مؤقتا على تحييد وتطبيع ذكورة خوليو بإقصائها عن الصفات المحتملة التأنيث (مثل الاهتمام المفرط بالأناقة ، وحب الملذات، وتجنب العمل ، والاستهلاك) ، والتى كانت ترتبط فى الأذهان بصورة محتال التانجو فى الولايات المتحدة. ولا يمكن أن يتهم خوليو بأنه محتال تانجو عند هذه النقطة من السرد بما أنه من أبناء البلد الذى يعيش فيه وهو الأرجنتين؛ فقدرته على السيطرة على النساء تجد لها متنفسا كاملا فى التانجو. أما الأصول الدنيا سيئة السمعة للتانجو باعتبارها رقصة للقوادين والعاهرات الأرجنتينيين فيعاد التأكيد عليها عن طريق "الديكور" setting والمرأة ذات المساحيق الكثيفة التى يراقصها خوليو. ويشرع فالنتينو ، مستعرضا جنسانية حيوانية منفلتة ، فى إجبار المرأة التى تشاركه الرقصة على الخضوع ، ثم يجرها عبر أرضية صالة الرقص من خلال حركات التانجو الحسية. والمرأة أبعد ما تكون عن الجمال ، ومن الواضح أنها تنتمى للطبقة العاملة فى هذه الحانة ، ولكن بالرغم من ذلك – أو بالأحرى بسبب ذلك – فإن التأثير يكون مدمرا : جمال وجاذبية خوليو الجنسية تتشكل ملامحها من خلال الرجولية machism الصاخبة الرشيقة المتضمنة فى طقوس التانجو.

خوليو هو السيد على جسد المرأة فى "لقاء الأفخاذ الساخن" (Hana 1988 : 164-5) الذى كان مثارا للجدل ، ولكن بنفس القدر من الأهمية فهو سيد جسده نفسه. إن جسد فالنتينو يصبح الآلة المتسلطة التى يمتزج من خلالها التهديد الغرائبى الناتج عن شخصيته بالإمكانية الشهوانية الكامنة فى القدرة التعبيرية الجسدية المهذبة للراقص.





(صورة ٣ ، ٤) لقطتان من فيلم « فرسان القيامة الأربعة » .

هذا الجمع بين المهذب والخطير أو "الهمجى" كان عنصرا راسخا فى رقص ملاهى موفيه وكذلك فى الباليه الروسى لدياغيليف. وكمبدأ ، كان قد استخدم بالفعل فى أفلام الدراما الهوليوودية المتمازجة الأجناس فى أواخر العقد الأول من القرن، وخاصة الأفلام التى لعب بطولتها سيسو هاياكاوا التى يعرض فيها طغيان الذكر الشرقى فى تعارض مع تهذيبه البالغ من أجل إنتاج، بكلمات أحد الإعلانات ، "الرومانسية البهيجة الملازمة لموضوعات الطبقة العليا الشرقية (City of Dim Faces ad) [٦] c. 1918 : n.p. . لكن التعبير عن الهمجى والمهذب فى "فرسان القيامة الأربعة" يأتى من خلال الرقص ، وهو شكل ارتبط فى الخطاب الشعبى لذلك العصر بلذة النساء ، وهو كما تؤكد جوديث لين هانا ، وسيلة اتصال ربما تلعب على حساسية النساء الفائقة للاتصال غير الشفاهى (Hanna 1988 : 14 - 15) . الظهور التالى للرقص فى "فرسان القيامة الأربعة" يأتى مرتبطا بالإغواء الذى يمارسه خوليو ، مدفوعا بحساباته ومصلحته الشخصية على مارجريت لورير (أليس تيرى) ، وهى شابة جذابة متزوجة من أحد أصدقاء والده. وتأتى بداية علاقتهما أمام خلفية "قصر" تانجو وضيع فى باريس ، حيث تشغل المكان أرامل المجتمع الراقى ومرافقوهن الذكور والسحاقيات ذوات الملابس المهلهلة. فى هذا الجو الفاسد يستعرض خوليو النفاق الناعم المرتبط بصورة غاوى النساء الأجنبى العرق الفاسق ، وهو دور نمطى أداه فالنتينو من قبل فى أفلام مثل "عيون الشباب" Eyes of Youth (1919) . يدعو خوليو مارجريت إلى الاستديو الخاص به. وهناك ، بعد أن تزوره عدة مرات ، يتجاهل احتجاجاتها ويستخدم مزيجا من القوة البدنية والإقناع الشفهى لبدء علاقة جنسية.

وبسبب هذا السلوك "الشرير" وفقا للتقاليد ، يصبح على خوليو أن يكفر عن انتهاكه الجنسى ويتطهر من خلال المعاناة وإدراك الحب الحقيقى. يتم اكتشاف علاقة خوليو ومارجريت، ويجبران على الانفصال. ومع اندلاع الحرب العظمى وفقدان مارجريت يشعر خوليو بحب أكثر طهرا نحوها ،ولكن بمسئولية أعظم أيضا . ويموت فى ساحة قتال موحلة فى فرنسا ، ولكنه يظهر كشبح ليحث مارجريت على إكمال واجبها تجاه زوجها الذى أصيب بالعمى.

هذا الانتقال من عداء المرأة والوحشية اللذين أبداهما خوليو فى بداية الفيلم إلى الحب والتضحية ليس دلالة على "تذبذب شخصيته بين المواقف السادية والماسوشية" كما يقول هانسين عن أفلام فالنتينو (Hansen 1986 : 20 -1) [٧] ، ولكن "فرسان القيامة الأربعة" ، مثل كثير من القوالب الفنية للنجوم ، يبرز "تحول" الذكورة الذى يتشابه مع وصف جانيس رادوى لبناء البطل فى الروايات الغرامية الحديثة (Radway 1984) . هذه الظاهرة الأدبية ، كما ترى كارول ثورستون ، ربما يكمن نموذجها الأولى protype فى رواية إديث م. هول المثيرة "الشيخ" The Sheik ، والتى تحولت إلى أكثر أفلام فالنتينو تأثيرا فى عام ١٩٢١ (Thurston 1987 : 38 - 9) .

تقول رادوى فى إطار حديثها عن روايات هارلكين الغرامية ، إن موضوع رغبة الذكر ينبغى أن يخضع إلى "التحول التخييلى الذى تقوم به الذكورة حتى تطابق المقاييس الأنثوية". إن البطل ، الذى يملك فى البداية "أثرا مرعبا"، ينبغى عليه أن يتكشف عن شخص آخر غير الذى بدا عليه أصلا بما أنه ينبغى على السرد أن يبرهن على أن سلوك الذكر (ومن ثم ، الرواية الغرامية غيرية الجنس) "ليسا بحاجة إلى أن يبدوا على تناقض مع التحقق الأنثوى" (Radway 1984 : 147) ويتم إنجاز هذا بإظهار أن البطل يتمتع بـ "قدرة غير عادية بالمرة على التعبير عن إخلاصه بشهامة وبمراعاة للذة بطلته" (Radway 1984 : 70) .

فى "فرسان القيامة الأربعة" يظهر "الأثر المرعب" للبطل فى مشهد التانجو الافتتاحى ، ولكن لابد من أن نتذكر أن العداء للنساء misogyny و"السادى – ماسوشية" كانا من العناصر التقليدية فى رقصات التانجو والأباشى التى روجها راقصون من أعراق أجنبية معروفين مثل موريس موفيه. ومن ثم ، فالتانجو يمكن النظر إليه باعتباره استعارة تمثيلية لواقع العلاقات الأبوية من خلال مبالغته الدرامية فى تصوير السيطرة الذكورية والخضوع الأنثوى. وتقاليد التانجو تسمح للمشاهدة الأنثى بدخول تجربة مواجهة طقسية ممتعة مع القسوة الذكورية. وفى إطار زمان ومكان معلقين محددين بأداء الرقصة، يتم التحكم فى العنف الجنسى بشكل جيد ، تماما كما يحدث فى الرواية الغرامية ، حتى يمكن حدوث التصالح مع الذكورة (Radway 1984 : 71 - 3) .

ونتيجة هذه العملية لا تعنى أن المتفرجة الأنثى لـ "فرسان القيامة الأربعة" تشارك بالضرورة فى تخييل ماسوشى بسيط يعيد إنتاج خضوع شريكة الرقص للرجل القاسى ، الغامض ، الأسمر. ربما كان بإمكانها أن تتذوق التانجو كـ "عرض آمن" (*) (Radway 1984 : 70 - 3) للعلاقات غيرية الجنس التى أجرى شهونتها بشكل خطير لأنها تستطيع الاعتماد على حركيات dynamics الرقص المقررة القواعد من قبل النظام الأبوى لتلقى بمسئولية تهيجها على الراقص الذكر (Radway 1984 : 70 - 3) كما أن حقيقتى نوعية الممثلة المختارة وطريقة تقديمها توفران للمشاهدة المسافة المتخيلة اللازمة للاستمتاع بكونها تفوق – طبقيا وعرقيا وجمالا بدنيا – المرأة التى بين ذراعى فالنتينو.

هذا التفوق المفترض أيضًا يسمح للمتفرجة بإعادة تفسير سلوك البطل الذكر المعادى للمرأة على ضوء متعاطف يمهد الطريق لتصالح الذكورة مع التصورات المثالية الأنثوية عنها. فمثلا ، عندما يعود خوليو إلى مائدته مع شريكة الرقص ، ينهار جده فجأة ويسقط على الأرض. ويلقى خوليو بالمرأة من على حجره عندما تضحك على الرجل العجوز (لاعتقادها ربما ، أنه مخمور). بل إن المشاهدة الأنثى قد تنظر إلى رفض خوليو للمرأة غير الكفء (هذا يعنى القذرة الملبس ، الأدنى طبقيا ، عديمة الإحساس) على أنه تصرف مناسب. والمثير للسخرية ، أن الشيء الذى يحققه الفيلم فى هذه اللحظة هو الكشف عن جانب خوليو "المؤنث" فى قلقه الرقيق على جده . هذه الرقة سوف تتضح لاحقا من خلال تفاعل خوليو مع أمه ، وأخيرا فى علاقته بمارجريت (٨).

المتفرجات الإناث قد يكنَّ حساسات لتجربة التحول التى يعد بها الرقص ، والتى يمكن أن يشاركن فيها ، وكذلك البطل ، عن طيب خاطر (٩). فى "فرسان القيامة الأربعة" يعطى الرقص إيحاء بدنيا لا يكاد يلحظ من فرط تعقيده بأن هذا الرجل الجميل ، ولكن المعادى للمرأة ظاهريا يمتلك قدرة كامنة على أن يكون نوعا آخر من العشاق ، يمزج بين القوة والرقة. إن ذكورة البطل المتسلطة تعد بالإثارة الجنسية ، ولكن المتفرجات النساء ، مثل قارئات الروايات الغرامية ، قد يرين شيئا آخر فى رشاقته المهذبة. قد يرين ، بكلمات رادوى ، أنه أيضا "رجل قادر على نفس قوة الملاحظة وسرعة البديهة التى يعتقدن أنها عادة ما تميز النساء

(*) safe هناك إشارة مبطنة فى كلمة "آمن" هنا إلى تعبير "الجنس الآمن" الحديث –. (المُترجَم)

عن الرجال (Radway 1984 : 83) . ومن الشيق بقدر غير قليل ، أن حوارا صحفيا مع فالنتينو لمجلة "دانس لافر" Dance Lover يركز على بعض من هذه الصفات نفسها التى يتميز بها الرقص ، حيث يقول فالنتينو : "حتى تكون راقصا للتانجو ، فلابد من أن تتذكر أن الراقص الجيد يقصر كل اهتمامه على شريكته" (Kutner 1925 : 22) .

وترى رادوى أن مثل هذا التحول فى الذكورة يروق بوجه خاص للنساء غير الواثقات من مساواتهن [بالرجل] (Radway 1984 : 78) ، وهو موقف ينطبق بالتأكيد على الكثير من النساء الأمريكيات فى العشرينيات. وعموما هناك جانب آخر لتحول الذكورة فى "فرسان القيامة الأربعة" ربما حشد جمهورا كبيرا لمشاهدة الفيلم. لقد ركزت الدعاية على الفرجة على تحول خوليو من فراشة ذكر إلى بطل حرب مضحى بحياته. وقد وصف أحد الإعلانات الموقف الذى يستدعى تحول الحبيبين كما يلى :"إن عقليتيهما الفراشية لا تستجيب فى البداية حتى لصدمة الحرب المفاجئة التى اندلعت حولهما" ؛ وأعلن آخر : "وعندما التحق بالجيش كان ذلك نابعا من قوة أكبر من مجرد أنه سيصبح وحيدا بدون رفاق الشارع. لقد كانت المرة الأولى فى حياته التى يحركه فيها أى شىء غير اللذة". بالطبع كان الرجال الذين يرقصون بدلا من أن يعملوا لكسب قوتهم يعتبرون المرشحين الأوائل للخدمة فى الحرب ، وإحراز خوليو للرجولة كان من شأنه بالتأكيد أن يحقق قدرا من تحقيق رغبة قطاع عريض من الشعب الأمريكى : لقد نظر الأمريكيون إلى "الحرب العظمى" باعتبارها جهادا أخلاقيا يمكنه ، بكلمات صحيفة "واشنطون بوست" Washington Post ، أن يحول أى "جلف" ، متراخ ، سفيه" إلى رجل (quoted in Filene 1980 : 324) . وليس من المفاجئ أن خوليو ليس الشخصية الوحيدة التى أداها فالنتينو التى تستدعى هذا التحول. فقد استمر نفس هذا التناول للذكورة فى الدعاية لفيلم آخر لفالنتينو ، عرض فى العام التالى وهو "موران السيدة ليتى" Moran of the Lady Lety (1922)، وهو من نوعية المغامرات البحرية أعلن عنه باعتباره قصة "غندور ناعم من المجتمع الراقى جعله الحب رجلا". (C. 1922 : n.p."Moran ad") .

إعادة تشكيل "عبادة الجسد"

لقد زعم أن فالنتينو "دشن بداية خطاب جنسي صريح حول جمال الذكر" ، وأنه زعزع "مقاييس الذكورة بتضمينات الالتباس الجنسى والهامشية الاجتماعية والآخرية العرقية" (Hansen 1986 : 23, 7) . ولكن فى الوقت الذى أتى فيه فالنتينو برشاقة رقصه وحسيته الغرائبية إلى السينما، لم يكن محتال التانجو وحده هو الذى أنجز كل هذه الأشياء، فرقص الحفلات الموسيقية كان يصب فى الاتجاهات نفسها. وفى الحقيقة ، فإن عملية أيقنة iconography هذا الرقص أعدت المسرح حرفيا لتمثل فالنتينو السينمائى.

لقد كان الرقص فى الولايات المتحدة ، المتأثر بأذواق الباليه الأوروبى، يعرض تحولا مخيفا لمعايير النوع الجنسي من خلال التفاصيل الخنثوية لجسد الذكر وقلب الأدوار الجنسية ، والتى غالبا ما تنقل عبر أيقنة الشرق التى تعكس الافتتان الذكرى طويل الأمد بالمرأة المحرمة ثقافيا (أى الأدكن لونا) والذى يدمج مجالا واسعا من الأجنبية والبحر متوسطية والشرق أوسطية والروسية والآسيوية. وكانت سرديات الرقص الفنى الرفيع، مثل حفلات شاى التانجو ، والتى يعززها نجاح "الباليه الروسى" لدياغيليف ، غالبا ما تشحن دلاليا بالعنف الذى يجرى تطقيسه ritualized داخل اقتصاد إفراط ليبيدى. وكما يلاحظ بيتر وولين ، فإن "الباليه الروسى" (وكثير من المقلدين والمبشرين الأمريكيين للفرقة الذين يتجاهلهم وولين) ، لم يزعزع معايير النوع الجنسى فحسب ، ولكنه ساعد على حشد تخييل ثقافى يتمحور حول الشرق باعتباره أرض الرغبة الوضيعة التى غالبا ما تتصف بقلب جنسى للسلطة الجنسية تصبح فيه المرأة هى الراغبة بينما الرجل هو المرغوب فيه (Wollen 1987 : 18 - 20) . إن فالنتينو ، مثل "العبد الذهبى" فى "شهر زاد" الذى يستحضر القلق الذكورى داخل منطقة من العلاقات المتغيرة بين الجنسين ، بدا وكأنه يمثل وضع الرغبة الأنثوية فى غير محلها عرقيا ، لكن ما استحضره كان يرمز أيضا إلى الكثير من الذكور الأمريكيين فى أواخر العقد الأول والعشرينيات الذين اعتبروا أنفسهم معرضين لخطر أن يكونوا مرغوبين ومسيطرا عليهم بدلا من أن يكونوا راغبين ومسيطرين.



(صورة ٥) لقطة من فيلم « ابن الشيخ » .

وعن طريق عرض جسد ذكورى مشهون ومخنث ، بدا الرقص تهديداً لذكورة أمريكية رياضية مؤسسة على قوة البدن . هذه الفكرة عن الذكورة برزت ، كما يرى جيفرى هانتوفر ، فى وقت مبكر من القرن لأن رجال الطبقة المتوسطة الأمريكية كانوا يجدون صعوبة فى إثبات ذكورتهم من خلال العمل. فقد كان يزداد أكثر فأكثر عدد من يسجن منهم فى الوظائف المكتبية والتى تتطلب الجلوس، أى "الأنثوية". ولتعويض نقص إثبات الذكورة التقليدية فى محل العمل، أصبحت تربية العضلات عن طريق نشاطات أوقات الفراغ الرياضية هى السبيل إلى تأكيد صورة مثالية رجولية للطبقة الوسطى (Hantover 1980 : 285 - 9) . ولكن الراقصين أمثال نيجينسكى وتيد شون وفالنتينو قطعوا أصل هذا المثال الذكورى القائم على "عبادة الجسد" بما أنهم كانوا عضليين ورياضيين بوضوح ولكنهم يعتبرون فى الوقت نفسه ، "مخنثين" إن لم يكونوا "شواذا" (١٠) . وقد أعلن تيد شون ، فى أحد دفاعاته العديدة عن ذكورة الرجل الراقص : "هناك فرق عظيم بين امتلاك المرء لبعض الصفات الأنثوية وبين أن يكون مخنثا" (Ryan 1921 : 97) ، ولكن هذا التمييز كان غائبا لدى معظم الرجال الأمريكيين ، على الأقل فيما يتعلق بالراقصين بوجه عام وفالنتينو بوجه خاص.

"من الذى قال العظاءة الكسول ؟" (١١)

تمحور الاستخدام النجومى لفالنتينو كمعبود سينمائى رومانتيكى حول تلاعب صناعة السينما بردود الفعل السلبية المتوقعة تجاه النجم باعتباره سلعة رقص "نسائية الصنع" ذات أصل أجنبى مشبوه. وفى عشية ظهوره فى "فرسان القيامة الأربعة" تم تشييد شخصيته الخارجة عن نص الفيلم بشكل مباشر داخل إطار المعطيات التى تطبق على الراقصين الذكور، وقد تم إنكار ماضيه الفنى كراقص وفى الوقت نفسه استغلاله فى مجلات المعجبين وإعلانات الأفلام. وفى وقت مبكر مثل ١٩٢٢ ، نشرت مجلة "موشن بكتشرز ماجازين" Motion Picture Magazine مقالا بعنوان "العاشق المثالى" وصف فيه فالنتينو بلغة تلعب على الافتتان بمحتال التانجو وتحاول فى الوقت

نفسه أن تنزع عن فالنتينو انتهاكه لمعايير النوع الجنسى الأمريكية. وقد وصف كاتب المقال ويليس جولدبيك الممثل بأنه "رقيق" ، غامض ويتمتع بدماثة مشعة غريبة ومثيرة للرضا". وعقب هذا الوصف الذى ينطبق على عاهر gigolo ينصح القارئ : "قبل كل شىء اطرد فكرة المداهن والمكير. فليس هناك شىء منفر، أو غير رجولى فى فالنتينو. ليس غير غرابة ثقيلة، آسرة وساحرة ، وربما مزعجة بعض الشىء.." (Gold beck 1922 : 40) . وفى العام نفسه تكشف مجلة معجبين تصدرها شركة "بارامونت" Parmount عن تناول مباشر (إن لم يكن ثقيل اليد) للتخمينات الإشكالية لمهنة فالنتينو السابقة. تلاحظ المجلة واسمها "سكرينلاند" Screenland "أن معظم نجوم السينما قادرون على القيام بمهن أخرى" ، وتسرد بعض الإنجازات المتمركزة على عمل نجوم "بارامونت" الآخرين ، ثم تعلن مدافعة : "يستطيع رودلف فالنتينو أن يكسب عيشه جيدا كراقص ، بالرغم من أنه لا يحب الرقص كمهنة، ولكن كفاءاته الحقيقية ، بعيدا عن مهارته كممثل ، هى (كذا!) العناية بالحدائق وتنسيقها" (١٩٢٢ : ١٢ "Most Stars") . وفى وقت متأخر مثل ١٩٢٤ ، لخص خطاب مرسل لإحدى الصحف نظرة للنجم كانت لاتزال متداولة بوضوح : "وبالنسبة لرودلف فالنتينو ، أشك فى أنه يستطيع أن يتكسب عيشه خارج استديو السينما أو قاعة الرقص" (Sarason 1924 : n.p.) . وبالرغم من ردود الفعل هذه ضد فالنتينو وخرقه لمعايير الذكورة الأمريكية الوظيفية ، المتمركزة على العمل ، فإن أفلام النجم ودعاياتها الخارجة عن نص هذه الأفلام واصلت الافتراض بأن جاذبيته لجمهور الإناث لا يمكن فصلها عن علاقته بالرقص. وكانت أفلامه تحتوى باستمرار على مشهد رقص أو مشاهد تضم حركات وإيقاعات شبيهة بالرقص. وكمثال على الحالة الأخيرة مشهد "الاغتصاب" فى فيلم "ابن الشيخ" The Son of the Sheik (1926) . عند هذه النقطة من سرد الفيلم ، يعتقد أحمد (فالنتينو) أن راقصة الشوارع الجميلة ياسمين (فيلما بانكى) قد خانته ، مما يؤدى إلى إحساسه البالغ بالهزيمة. يختطفها. وداخل خيمته تواجهه فى تحد وتحاول الهرب ، لكنه يلقى بها على الأرض بأسلوب يشبه حركات رقصة الأباشى. تنهض لتدافع عن نفسها. يقفان متواجهين وتعلن عدة مرات أنها تكرهه. فجأة ، يسحبها إليه ويقبلها ,تقاوم وتهرب. وبسرعة محسوبة ، يطاردها

ببطء شديد إلى داخل غرفة النوم بينما هى تتراجع ودون كلمة واحدة يفرد ذراعيه ليحوطها أثناء تحركه نحوها وينتهى المشهد بإظلام على أحمد وهو يواصل الاقتراب نحو ياسمين.

يبدو هذا المشهد وكأنه ترجمة للاغتصاب بلغة باليه رفيعة الأسلوب ، حتى أن من الصعب قراءة المشهد على أنه تصوير واقعى للاعتداء الجنسى بسبب مستوى الحركات المستعرضة. ومن خلال الحركات التى تشبه الرقص وأوضاع الاسترخاء (يستريح فالنتينو أحيانا فى وضع "الأرابيسك" (*)) ، يمكن أن يعمل المشهد على جعل العنف مقبولا لجمهور الإناث بواسطة الكبح والتحكم فى ملامح السلوك الذكورى العنيفة والوحشية التى ربما تجدها النساء مرفوضة أو عدائية. وكما تقول رادوى عن قارئات هارلكين (العنف مقبول لديهن فقط إذا وصف بأسلوب اختزالى ، أو إذا كان متحكما فيه جيدا، أو إذا كان ناتجا بوضوح عن عاطفة البطل القوية أو غيرته" (Radway 1984 : 76) . وياسمين ، مثل بطلات الروايات الغرامية اللواتى تصفهن رادوى ، "يسىء البطل فهمها ويسىء معاملتها ويقسو عليها نتيجة قراءته الخاطئة لها" (Radway 1984 : 75) ، ولكن التصالح بين ياسمين وأحمد يمكن حدوثه فى النهاية مما يرضى المشاهدة الأنثى ، ويعود هذا الرضا فى جزء كبير منه إلى أن قواعد الرقص قد سمحت "باستعراض آمن" لمخاطر التسلط الذكورى.

وقد ظهر دور الرقص فى تحديد شعبية فالنتينو بأقوى ما يكون عندما فسخ عقده مع "فيماس بليرز – لاسكى" فى أواخر ١٩٢٢ ، وقام مع زوجته الثانية الراقصة ناتاشا رامبوفا التى تدربت على الباليه بجولة رقص استعراضية بالغة النجاح تحت رعاية شركة "مينرالافا" لأدوات التجميل. هذه الجولة كانت بلا شك مسئولة جزئيا عن فوز فالنتينو بلقب رابع أكثر الراقصين شعبية فى الولايات المتحدة فى استطلاع أجرى عام ١٩٢٥ ("Who Are? "1925 ; 64) (١٢) . ولكن إذا كانت هذه الجولة قد زادت من تقدير

(*) وضع الأرابيسك فى الباليه يقف فيه الراقص على ساق واحدة فاردًا إحدى ذراعيه للأمام ، بينما الساق الأخرى مفرودة للخلف لأعلى ارتفاع مصحوبة باليد الأخرى.(المُتَرجِم)



(صورة ٦) « ملابس فالنتينو لفيلم راجا الصغير » .

فالنتينو الراقص لدى عشاقه ، فإن موافقة النجم على إقامة الجولة بالارتباط بأحد منتجات التجميل ساهمت بوضوح فى عدم تخفيف الرأى المتعلق بذكورة الممثل نسائية الصنع المستفزة ؛ وهو ما فعلته التقارير الصحفية نفسها عن علاقته بناتاشا ، التى جاءت إلى هوليوود لأول مرة مع فرقة باليه "تيودور كوسلوف". واحد من هذه التقارير نشر عام ١٩٢٤ ذكر أن ناتاشا تسلط "يدا جبارة فوق رأس رودى" – تدليل رودلف (Harrison 1924 : 8) . وقد انتشرت الأقاويل على نطاق واسع بأنها تبذل محاولات غير مفهومة للتحكم فى كل الجوانب الإنتاجية فى أفلامه ، ومن ذلك أسماء بطلات هذه الأفلام ؛ وكانت سيطرتها على أسلوب دعايته تعتبر أمرا بالغ الوضوح.

بالرغم من أن صور دعايته المبكرة كانت تطابق الملابس المنشاة المزخرفة التى يرتديها معبودو حفلات "الماتينيه" ذوو العرق الأنجلو مثل والاس ريد وذوو الأعراق الأخرى المتشبهين بالأنجلو مثل أنطونيو مورينو ، فإن صور دعاية فالنتينو كانت تزداد مع الوقت فى تصويره بملابس أجنبية العرق من أفلامه و / أو تخترع له ملابس (أو عدم ملابس) وأوضاع مشابهة لتلك التى تستخدم فى دراسات الرقص التعبيرى والباليه. وملابسه لفيلم "راجا الصغير" The young Rajah (1922) ، التى صممتها ناتاشا رامبوفا ، كانت تشبه الملابس التى يتخيلها الراقصون الرجال فى "الموضة" mode الزخرفية أمثال آرثر كورى والإخوة مارشون ، الذين قدموا معرضا للأزياء الشرقية فى كل مكان، من حفلات "الفودفيل" إلى حفلات رقص المجتمع الراقى مثل "مهرجان الشرق" فى شيكاغو. وكانت ملابس المصمم أدريان كوساك لفيلم "النسر" The Eagle (1925) تحمل شبها غريبا بملابس باليه "ثامار" Thamar لدياغيليف ، ويضاف إلى ذلك أن المصور الدائم لفالنتينو كان نيكولاس موراى ، الذى كان يستخدم أسلوبه الناعم البؤرة الذى يشبه التصوير الزيتى فى دراسات الكثيرين من راقصى الباليه الأمريكيين ، ومنهم شريك بافلوفا السابق هوبرت شتوفيتز . هذه الرابطة الإشكالية بين تمثلات الرقص وذكورة فالنتينو "نسائية الصنع" تبلورت فى صورة فوتوغرافية سيئة السمعة التقطتها هيلين ماجريجور ونشرت فى مجلة المعجبين "شادو لاند Shadwoland عام ١٩٢٣ (MacGregor 1923. n.p.) . فى هذه الصورة الدعائية

يظهر فالنتينو فى ملابس تماثل ملابس نيجينسكى من أجل دوره فى فيلم "بعد الظهر فى حياة فون" (*) "après midi d' un faune ?" وبالرغم من أن ناتاشا لم تكن قد تزوجت من فالنتينو بعد ، فإنه يعتقد أنها صاحبة اليد المرشدة وراء محاكاة فالنتينو لأكثر الراقصين الرجال تعرضا للنقد فى الولايات المتحدة بسبب خنوثته (١٣) . ويزعم الكسندر ووكر أن الاثنين تعرضا لضغط شديد لتفسير الصورة حتى إنهما اضطرا إلى التظاهر بأنه كان اختبار ملابس لفيلم عن آلهة الفون" (Walker 1977 : 51) (١٤) . وبدلا من أن تكفر عن بداياته المتواضعة كمهاجر إلى أمريكا ، لم تسهم الحقائق المعروفة جيدا عن شخصية فالنتينو المتعددة الأوجه، وكذلك شعبيته الطاغية بين جمهور السينما الإناث، إلا فى التأكيد على منزلته كرجل " من صنع النساء ". وبالرغم من بيانات الدعاية التى تقول عكس ذلك، كان الربط بين فالنتينو ومحتال التانجو الأجنبى يتفاقم عن طريق الحوارات ومقالات مجلات المعجبين التى كان ينتقد فيها فالنتينو الرجال الأمريكيين بشدة لكونهم مهووسين بالعمل business ولكونهم عشاقا سيئين كذلك (Valantino 1992) . وعلى الرغم من أن هذا النوع من الاستغلال المبكر للنجم كشخصية مثيرة للجدل كان ناجحا، فإن أنواع الخطاب الدعائية المحيطة بفالنتينو فشلت فى الحد من الأسئلة الثابتة حول ذكورته المنتهكة للعرف.

وبشكل مماثل لما حدث لتأثيرات التانجو المدغدغة عرقيا وجنسيا عندما تم التسامح معها داخل الرقص الاجتماعى الأمريكى فى البداية ثم تم ترويضها، كذلك فعلت هوليوود عندما بدأت باستغلال اختلافات فالنتينو الوضيعة ثم انقلبت خلال العامين الأخيرين من حياته الفنية وسعت إلى عقد مصالحة يائسة بين آخريته Other-ness وبين معايير الذكورة الأمريكية. ويمكن إرجاع أسباب هذا التغير إلى قيام هوليوود بالاستثمار فى العديد من مقلدى فالنتينو وإلى الشائعات المقلقة بأن جاذبية النجم التجارية كانت تتناقص بين النساء. فى عام ١٩٢٦ أعلن هربرت هوى فى مجلة

(*) Faun فون أحد آلهة الحقول والقطعان عند الرومان ، منهم الإله فونس حارس الغابات، والإلهة فونا التى ترعى المزروعات ، وهو على هيئة إنسان له رجل ماعز. (المُترجَم)

"فوتو بلاى" Photo Play : "انقشعت عاصفة فالنتينو، مخلفة رودى وراءها يجدف مركبه بالقوة الأساسية لمهارة التمثيل المسرحى" (Howe 1926 : 53) . أما داخل النص فيظهر هذا الدفع باتجاه التصالح فى أفلام فالنتينو الثلاثة الأخيرة. فى "كوبرا" Cobra (1925)، يلعب فالنتينو دور أرستقراطى إيطالى يتخلى عن "حبه الطاهر الأول" ليحافظ على صداقته بجاك، وهو رجل أعمال أمريكى الأصل. أما "النسر" (١٩٢٦) فيحول فالنتينو إلى بطل رياضى "سلافى" بأسلوب فيربانكس (*) . وآخر أفلامه "ابن الشيخ" (١٩٢٦)، الذى عرض بعد وفاته، هو محاكاة ساخرة فى بعض جوانبه لنوعية الأفلام التى دفعت بفالنتينو إلى النجومية لدى جمهور واسع من الإناث.

فى بداية ١٩٢٦، بعد أن نشرت الصحف أن فالنتينو يكافح سعيا وراء جمهور من الذكور (Rudolph Valantino to Change his Act ? 1925: n.p.) أجرى النجم حوارا لصحيفة "كولير" Collier . فى هذا الحوار، صور الرقص باعتباره الملاذ الأخير لمحاولات أى مهاجر شريف للبحث عن مصدر رزق. ويتذكر فالنتينو أنه اضطر إلى اللجوء لمواهبه كراقص بعد أن سلك كل البدائل الأخرى: " غسيل الأوانى، تنظيف المحال، أى شىء". ونقل عنه قوله عن حياته الفنية السينمائية :

> *كنت أريد كسب الكثير من المال، ولذلك تركتهم يلعبون بى مثل عظاءة كسول، شيطان ناعم وسيم ، كل هدفه فى الحياة أن يجلس وتعجب به النساء.. وطوال هذا الوقت كنت فلاحا فى قلبى، ولا أزال. [Valantino 1926 :28]* . (١٥)

إن عمل فالنتينو كشريك رقص مدفوع الأجر لم يكن وحده هو ما وسمه بأنه "عظاءة كسول" طفيلية، ولكن حتى ترقيه إلى راقص ملاهٍ محترف لم يفعل سوى القليل لجعل ذكورته أقل إثارة للشبهات، ذلك أنه كان ينظر إلى الراقص المحترف على أنه

(*) دوجلاس فيربانكس (Douglas Fairbanks) من نجوم السينما الصامتة الأمريكيين، اشتهر بحركاته الأكروباتية وحماسه وابتسامته الدائمة فى أفلام المغامرات والكوميديا -. (المترجم)

"شديد الاستغراق فى التعبير الحسى، يجمع بين سمات القدرة على التعبير، وغياب العمل، وحب التنعم، وسحر النساء" (Ernberg 1981 : 85) .

الراقصون الذين يبدو عليهم أنهم ينظرون إلى الرقص كمشروع تجارى بحت هم فقط الذين كان يمكنهم أن يأملوا فى أن ينظر إليهم كـ "رجال عاديين"؛ إلا أن صعوبة أن يستطيع أى راقص تحقيق ذكورة غير منتهكة توضحها حقيقة أنه حتى فيرنون كاسل معبود مجتمع المقاهى، لم يستطع أن ينجو من القدح، إلى أن ذهب إلى الحرب العالمية الأولى لتدريب الطيارين. وقد حملت افتتاحية إحدى صحف ولاية ديترويت، نشرت بعد موت الراقص بسبب الحرب عام ١٩١٨، لهجة هجومية شبيهة بهجوم "نفخة البودرة الوردية" الشائن الذى أطلقته صحيفة "شيكاغو تريبيون" على فالنتينو قبل وفاته بوقت قصير بعد ثمانية أعوام من هذه الافتتاحية :

> *هنا كان يوجد رجل يصفف شعره للخلف ثم يجلوه بالزيوت. وكان يتحلق حول موائد الشاى ويرتدى الأحذية الناعمة. وكانت السيدات الثريات معتادات على دفع الكثير له كإيجار بالثانية مقابل أن يدعهن يدرن حول أطراف أصابع قدمه بينما تقوم حفنة من الزنوج المجانين بدق الكثير من الصحون.. رجل يحول هذا إلى تجارة – كما تعلمون، هو شاذ بشكل ما، الآن.. كل ما لدى لأقوله – إننا جميعا كنا على خطأ.. فلأرفع قبعتى تحية لفيرنون كاسل* (The Office Roughneck" 1918 : n.p.) .

كذلك رثت صحيفة أخرى الراقص باعتباره "الفراشة التى أصبحت نسرا" (١٦) ("Bury Capt. Castle" 1918 : n.p.) . مثل خوليو فى "فرسان القيامة الأربعة" كان يمكن لذكورة فيرنون أن تتطهر بالموت : لكن فالنتينو لم يكن محظوظا إلى هذه الدرجة.

حيث يذهب الراقصون الجيدون

فى أكتوبر ١٩٢٦ أعلنت مجلة "ذا دانس" The Dance بسخرية أن هوليوود هى جنة الفرص "التى يذهب إليها الراقصون الجيدون عندما يموتون" ,"A Dance Mappe") (25 : 1926 . كشف موت فالنتينو المفاجئ بسبب مرض التهاب الصفاق بعد أكثر من شهر بقليل على ما نشرته المجلة عن سخرية عميقة، لم تكن مقصودة بلا شك فى هذا التقرير، والموت لم يكن لينهى الجدل حول موقع فالنتينو الرمزى داخل الأزمة المتصورة فى العلاقات الجنسية والنوع جنسية فى أمريكا. حتى عندما كان "الباليه الروسى" يتخذ مكانه بين النظم orders الجمالية القديمة والجديدة، كان فالنتينو يتخذ مكانه الثقافى بين نظام قديم للذكورة وبين مثال أنثوى يوتوبى، بين إفراط حسى يعزو إلى "العالم القديم" وبين التصور المثالى العملى "للعالم الجديد". ففى النهاية أدت المضامين الجمالية للفعالية والإنتاجية والاقتصاد فى أمريكا إلى تغيرات شكلية فى الفنون، ومنها السينما والرقص (Tichi 1987 : 75) . ولكن تحويل الجسد إلى نص واعتباره ماكينة متحركة كان من شأنه أن ينتظر، للحظة على الأقل، عندما كانت هوليوود تقدم للنساء "السكر البصرى" برودلف فالنتينو وتخلق رؤيا خيالية للتصالح بين الذكورة والأنوثة من خلال تميز جسد الراقص كموقع للمعرفة التعبيرية والفهم الحسى.

الهوامش

أشكر أدريان ماكلين لنظرتها الثاقبة القيمة لتاريخ الرقص ومساهمتها فى إعداد هذا المقال.

(١) انتشار حفلات عشاء "سالومى" المخصصة للنساء فقط فى بريطانيا، والتى كانت ترتدى فيها الضيفات الملابس التاريخية ليقمن بأداء رقصة "الأحجبة السبعة" Seven Veils لمود آلان يفترض أنه سبب محاولة منع جنون سالومى مماثل فى الولايات المتحدة. ولم يكتف بتوجيه طلب إلى الرئيس تيودور روزفلت بمنعها، ولكن مديرى المسارح فى نيويورك سيتى أصبحوا "نشطين بشكل استثنائى فى محاولة منع انفجارات ما أطلق عليه حمى سالومى" . نقلا عن صحيفة "نيويورك تايمز" New York Times 16 أغسطس، ١٩٠٨، نقلا عن Hanna 1988 : 183 .

(٢) ميخائيل موردكين، الذى أطلق عليه أحيانا "إله الرقص اليونانى" كان يوضع غالبا على النقيض من نيجينسكى. كانت أداءاته الأولى تعتبر مثلا فى الرقص كفن رجالى، لكن النقاد كانوا يغضبون ويستاءون عندما يصل الأمر إلى تمثيلات نيجينسكى للذكورة وكانوا عدائيين بوجه خاص تجاه أداءاته "المخنثة" فى "نرجس" Narcisse و"شبح الوردة" Le spectre de la rose .

(٣) الطبيعة العرقية لهذا الهجوم بالذات على نيجينسكى يتشابه كثيرا مع تعليق متأخر على فالنتينو أطلقته أديلا روجرز سان جون. فبينما لاحظت صحيفة "نيويورك جورنال" New York Journal أن نيجينسكى "له عظام الخد العالية والأنف المسطح العريض والشفاه الغليظة التى للعرق المنغولى"، كتبت سان جون لقرّاء مجلة "فوتو بلاى" Photo Play أن فالنتينو "بعينيه الصغيرتين وأنفه المسطح وفمه العريض لا يرقى إلى مقاييس الجمال الذكورى المعتاد قبولها فى هذا البلد" (St John 1924 : 21.17) .

(٤) من الأمثلة على رد الفعل الأمريكى ضد الأخطار الأخلاقية لرقص الحفلات الموسيقية "حركة المسرح الكاثوليكى" التى تأسست عام ١٩١٣ والتى كرست نفسها للرقابة. وكان أعضاء المنظمة يتعهدون بـ"تجنب المسرحيات والعروض غير اللائقة". وقد اهتمت هذه اللجنة، بالطبع، بالعرض الأمريكى الأول لـ "ما بعد الظهر فى حياة فون" See MacDonald 1975 : 142 .

(٥) يعطى شون أيضا سببا أكثر دنيوية لتراجع التانجو، وهو أن "التانجو مات لأنه من المستحيل تأدية حركاته فى غرفة مزدحمة".

(٦) بالرغم من أن ميريام هانسين تعطى الانطباع بأن فالنتينو كان أول بطل رومانتيكى أجنبى العرق، فإن الكثير من أفلام سيسو هايا كاوا بعد دوره فى فيلم "الغش" The Cheat (1915) للمخرج سيسيل دى ميل، أكدت على الغرام بين الأبيض و "الآخر" المختلف العرق فى ضوء متعاطف ميز شخصية هايا كاوا باعتباره "البطل". وتبدو هذه الأفلام غالبا وكأنها تعتمد على واحد من حلين لمشكلة الزواج بين الأجناس

المختلفة: إما موت البطل "الشرقى" وإما اكتشاف دم البطلة المختلط حتى يتم الزواج. هذه الأيديولوجية العرقية، إذن ، هى التى قد تكون ساهمت أيضا فى وضع هذه النهايات المأساوية العديدة لأفلام فالنتينو. وأنا أجد فى هذا الربط بين أفلام فالنتينو وأفلام هايا كاوا خطا واعدا لبحث مستقبلى مرتبط بالوضع المتناص لأفلام فالنتينو فى ثقافة معادية للأجانب. ولكن هانسين تجد تفسيرها للنهايات غير السعيدة فى أفلام فالنتينو فى "المصاهرة العميقة بين حافز الحب – الإيروس eros وحافز الموت" (Hansen 1986 : 29) .

(٧) تعتقد هانسين أن أفلام فالنتينو (بغض النظر عن تاريخ الإنتاج أو اسم كاتب السيناريو أو الأستديو أو المخرج) تدل على تصوير نصىّ مشترك لـ "تبادل الأوضاع السادية والماسوشية داخل الحكى"؛ وهى تشير، بشكل عابر، إلى النجم كـ"مؤلف"، لكنها لا تتابع تضمينات هذا التأكيد، وتركز، بدلا من ذلك، على بناء نموذج معرفى Paradigm لوضع المتفرجة الأنثى غير الماسوشى اعتماداً على مقال فرويد "طفل يتعرض للضرب" (١٩١٩) . وحتى تفعل ذلك، كان على هانسين أن تتجاهل حقيقة أن فرويد خلص إلى أن الإناث الخاضعات لدراسته وجدن الإشباع الماسوشى حتى من الموقف "السادى" سطحيا الموصوف فى الحقبة الثالثة من تخييلاتهن. وتعكس هانسين خلاصة فرويد لتقول بوجود موقف "سادى" للمشاهدة الأنثى ينشأ عن أفلام فالنتينو وعن وضع النجم فى موقع مناظر لوضع "الطفل الذى يقوم بالجلد" الذى يصفه فرويد. انظر ردى على مقالها (Studlar 1987) على الرغم من أن مقالها "من بابل إلى بابليون" (١٩٩١) نشر متأخرا جدا فلم يسمح لى بضمه إلى مناقشتى هنا، فإن هانسين توسع فيه من حدود نظرتها إلى فالنتينو، لكنها تحافظ على تفسيرها النفس – تحليلى دون مساس فعلى بمقالها المنشور عام ١٩٨٦ .

(٨) ليس مفاجئا أن صفة الرقة هذه سيؤكد عليها فى أفلام فالنتينو الأخيرة . يذكر إعلان عن فيلم "الصقر" (١٩٢٥) أن بطله "بقدر ما هو مفترس كالصقر كقاطع طريق، بقدر ما هو ناعم كامرأة . وعندما يحكم القلب، فإن هذا العاشق المثالى "يحكم بأعلى سلطة" (C. 1925: n.p."The Eagle ad") .

(٩) عن قدرة الرقص على التحويل انظر Sparshott1988:399 . أكثر من مقال بمجلات المعجبين يشتغل على تخييل الرقص مع فالنتينو فى مقال بعنوان "عندما علمنى فالنتينو الرقص" تكتب مارى وينشيب بصيغة المتكلم بادئة: "بالطبع كنت خائفة حتى الموت. ومن يمكنه ألا يخاف". ثم تواصل وصفها كانت "ذراعه تسندنى مثل دعامة تأرجحت بظهرى للخلف، أغلقت عينىّ، تنفست مع الموسيقى وتابعت الرقص. ولم أكن لأشعر بفخر أكثر من ذلك لو أننى عبرت القناة الإنجليزية سباحة.. توقفت الموسيقى. وصفق لى رودلف بشهامة. إنه حقا حلو بفظاعة". انظر Winship 1922: 45 . انظر أيضا Kutner 1925: 22-3 وHall 1923 : 7 .

(١٠) مثل دوجلاس فيربانكس فى أفلامه "عبادة الجسد" الرجولى، ولكنه أنتج ولعب بطولة واحد من أكثر أفلام العشرينيات استلهاما من الرقص، وهو "لص بغداد" (The Thief of Bagdad (1924، وهو فيلم يعبق بتأثيرات "الباليه الروسى". ويرى مايكل موريس أن مثلية فالنتينو الجنسية المزعومة هى نتيجة تلميحات حديثة الأصل (Morris 1991: 263-4) . وبالرغم من أن ميريام هانسين تشير إلى "الشائعات" عن مثلية النجم الجنسية التى راجت فى العشرينيات (Hansen 1986: 19)، فإننى لم أجد بعد أى دليل على صحة هذه "الشائعات" فى أى من أبحاثى: ويظل السؤال المطروح هو ما إذا كان "الالتباس الجنسى" لفالنتينو مدرجا فى النص أم أنه بالأساس نتاج ادعاءات نمطية حول جنسانية الراقصين الرجال.

(١١) تعليق على صورة فالنتينو ("Who said louge lizard ? " 1923) .

(١٢) جاء فالنتينو بعد تيد شون ولورنت نوفيكوف وباستر ويست في عدد الأصوات. ويلاحظ المقال: "بالرغم من أن رودلف فالنتينو لم يشاهد وهو يرقص منذ عامين أو ثلاثة، إلا أنه يظل يحتفظ بمؤيدين منحوه بإخلاص المركز الرابع بين أكثر الراقصين شعبية في أمريكا ووضعوا اسم السيدة فالنتينو على قائمة النجوم الذهبية. وهو أمر مدهش لأن السيدة فالنتينو لم تسعَ أبدا للشهرة كفنانة فردية...".

(١٣) بعد موت فالنتينو، وصفت آديلا روجرز سان جون زوجته ناتاشا بأنها "مسيطرة، مولعة بالفنون، خلابة"، ولاحظت أن "الرحلة الزوجية العاصفة" للزوجين.. "اعتبرت بشكل عام أنها أضرت حياة رودى الفنية بشدة": انظر St John 1927: 29 . ومن الطريف أن تأثير ناتاشا على فالنتينو يظل يصور بطريقة مماثلة. مسلسل "هوليوود" التليفزيوني لديفيد جيل وكيفين براونلو ينسب صور إلهة الفون وصورة أخرى يقف فيها فالنتينو عاريا إلا مما يستر عورته على شكل معلم روحي من سكان القارة الأصليين (الهنود الحمر) المعروف باسم "الريش الأسود"، ينسب هذه الصور إلى "تأثير" ناتاشا "المغناطيسي تقريبا" على زوجها، الذي "استسلم" لهذه الصور "لأنه كان يحب ويعجب بزوجته" والدراسة الأخيرة تحمل بعض التشابه بالصور التي انتشرت لتيد شون من باليه "دعاء طائر الرعد". من أجل إعادة تقييم متعاطفة لتأثير ناتاشا على فالنتينو. انظر Morris 1991 .

(١٤) تستطيع العين المدققة أن تكتشف أنه بينما يظهر نيجينسكي في صورة لآلهة الفون مرتديا الملابس بالغة الضيق وثوب رقص، فإن فالنتينو في صوره ليس عاريا من خصره إلى ما فوق فحسب، ولكن المناطق المظللة لدى الممثل مرسومة. أما حضور مشد الجاذبية (الخاص بالطيارين) فيحفظ له حشمته.

(١٥) كما لو أنه لتأكيد انتماء فالنتينو للذكورة الأمريكية المعيارية، أي ذكورة رجال أعمال الطبقة المتوسطة، تصحب هذا الحوار صورة "لفالنتينو يدخن فيها الغليون. يقول رولاند مارشاند في "الدعاية للحلم الأمريكي" Advertising the American Dream، أن إعلانات تبغ إدجورث – Edgeworth في العشرينيات كانت "تدعي أن عدد النساء المدخنات المتزايد قد خنّث السجائر، وأن على الرجال أن يردوا على ذلك بالتحول إلى الغليون.. وقد أعلن إدجورث: "إن الرجل يبدو مثل رجل عندما يدخن الغليون". ويدرس مارشاند محاولة هذه المرحلة للحفاظ على منظر الرجال في حالة عمل على عكس منظر النساء التزييني. انظر Marchand 1985 : 191 .

(١٦) للتعرف على النهايات المأساوية في الأفلام التي تدور عن الراقصين انظر (Mclean 1991: 19-1) . أحد الأفلام الناطقة الخلابة والمرحة بعنوان "بوليرو" Bolero (1934) يركز على راقص ملاهٍ خيالي تبدو حياته كأنها مزيج من ملامح في حياة فالنتينو وحياة موفيه وحياة فيرنون كاسل. ويستخدم الفيلم الشبه المذهل بين الشاب جورج رافت وفالنتينو (الذي يظل قائما طالما أغلق الأول فمه) ويضاف إلى المرح الأبله ويليام فراولي في دور الأخ غير الشقيق لرافت وكارول لومبارد في دور شريكته في الرقص لبعض الوقت. وتتبع شخصية رافت فيرنون كاسل وخوليو ديزنويرس حيث يذهب إلى الحرب العالمية الأولى ليقاتل. ويعود حيا، ولكن لبعض الوقت – فقط – يسمح له بأداء رقصة تانجو أخرى مثيرة قبل أن يموت متأثرا بحالة قلبه الناتجة عن الحرب. ويرثيه فراولي قائلا : "لقد كان أفضل بكثير من أن ينضم" [إلى هذه الحرب] .

BIBLIOGRAPHY

1- Anger, K. (1981) Hollywood Babylon, New York: Bell Publishing.

2- Bury Capt. Castle with War Honors (1918) unidentified newspaper: n.p., York Public Library Theater Arts Collection (hereafter cited as NYPLTA), Castle Scrapbooks, February 20.

3- Caspary, V. (1926) The Twilight of the Dance Gods: Merely a Theory Regarding Masculine Arms and Feminine Ankles The Dance 6, 2: 19, 60.

4- Castle, I. and V. (1914) Modern Dancing, New York: Harper. City of Dim Faces [advertisement] (c. 1918) unidentified clipping, n.p., NYPLTS. A Dance Mapp of These U.S. Culture: Culture Made Pleasant (1926) The Dance 6, 6: 24-5.

5- [The Eagle advertisement] for Rialto Theater, New York (c. 1925): n.p., unidentified clipping, NYPLTA.

6- Erenberg, L. (1981) Steppin Out: New York Nighlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930, Chicago. IL: University of Chicaho Press.

7- Filene, p. (1980) In Time of War in E. and J. Pleck (eds) The American Man, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

8- Four Horsemen Enthralls Viewers (1921) San Franciso Call: n.p., clipping, NYPLTA, June 28.

9- Goldbeck, W. (1922) The Perfect Lover, Motion Picture Magazine 23, 4: 40-1, 94.

10- Hall, G. (1923) Women I like to Dance with, By Rudolph Valentino, Movie Weekly 7, clipping fle NYPLTA, January 27.

11- Hanna, J. L. (1988) Dance, Sex and Gender, Chicago, IL: University of Chicago Press.

12- Hansen, M. (1986) Valentino, Ambivalence, and Female Spectatorship, Cinema Journal 25, 4: 6-32.

13- (1991) From Babel to Babylon, Cambride, MA: Harvard University Press.

14- Hantover, J. (1980) The Boy Scouts and the Validation of Masculinity' in E. Pleck and J. Pleck (eds) The American Man, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

15- Harrison, H. (1924) 'Rudolph Valentino Talks about his Poetry, Mash Notes and Sheiks, ' Brooklyn Eagle 8, clipping file, NYPLTA,September 21.

16- Higashi, S. (1991) 'Ethnicity Class, and Gender in Film: DeMilles The Cheat' in L. Fredman (ed.) Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema, Urbana: University of Illinois Press.

17- Howe, H. (1926) 'Close ups and Long Shots, ' Photoplay 29 February: 52.

18- Kendall, E. (1979) where she Danced, New York: Knopf.

19- Kutner, M. (1925) 'Valentino's Own Version of The Tango,' Dance Lover's Magazine 3, 5: 22-3.

20- Loxley, E. (1939) 'The Turkey-trot and Dance America 1900-1920, ' U.S. History Magazine December: 8.

21- MacDonald, N. (1975) Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929, New York: Dance Horizons : 1-19.

24- McRobbie, A. (1990) 'Fame, Flashdance, and Fantasies of Achievement ' in J. Gaines and C. Herzog (eds) Fabrications: Costume and the Female Body, New York: Routledge.

25- Marchand, R. (1985) Advertising the American Dream, Berkeley: University of California Press.

26- Monahan, M. (1914) 'The American Peril,' Forum 51: 878-82.

Moran of the Lady Letty [advertisement] unidentified newspaper (c. 1922): n.p., clipping file, NYPLTA.

27- Morris, M. (1991) Madam Valentino: the Many Lives of Natacha Rambova, New York: Abbeville Press.

28- 'Most Screen Stars Capable of Taking Up Other Professions' (1922) Screenland (Dallas, Texas) 1, 2: 12.

29- Mouvet, M. (1915) Art of Dancing, New York: Schirmer.

30- New York World (c. Sept., 1921): n.p., clipping file, NYPLTA [Review of Four Horsemen of the Apocalypse].

31- Newark American Tribune (Sept., 1921): n.p., clipping file, NYPLTA. [Caption to Four Horsemen of the Apocalypse Photo].

32- 'The Office Roughneck Takes His Hat Off to Vernon Castle' (1918) Detroit Journal: n.p., NYPLTA, castle Scrapbooks, Robinson Locke Collection.

33- Pruette, L. (1927) 'Should Men Be Protected?' The Nation 125: 200-1.

34- Radway, J. (1984) Reading the Romance, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

35- 'Rudolph Valentino to Change his Act?' (1925) New York World: n.p., clipping file NYPLTA, November 22.

36- Russell, O. (c. 1920) 'U.S. Below Par in Appreciation of Dancing,' unidentified newspaper, Cleveland, Ohio: n.p., Denishawn Dance Scrapbook, New York public Library Dance Collection, Lincoln Center, hereafter cited as NYPLDC.

37- Ryan, V. (1921) 'Should Men Be Graceful?' Physical Culture Magazine, January: 36, 97.

38- St John, Adela Rogers (1924) 'What Kind of Men Attract Women Most?' Photoplay 25, 5: 40-1, 110-12.

39- (1927) 'Why do Great Lovers Fail as Husbands' Photoplay 32: 28-30, 116-17.

40- Sarason, C. (1924) Daily News: n.p., clipping file NYPLTA [Letter] September 9.

41- Shawn, T. (1936) The American Ballet, New York: Henry Holt and Company.

42- Sparshott, F. (1988) Off the Ground: First Steps to a Philosophical Consideration of Dance, Princeton, NJ: Princeton University Press.

43- Stearns, M. (1968) 'Jazz dance,' chapter 13, unidentified book: n.p., Tango file NYPLDC.

44- Studlar, G. (1987) 'Dialogue,' Cinema Journal 26, 2: 51-2.

45- (1989) 'Discourses of Ethnicity and Gender: the Construction and De (con) struction of Rudolph Valentino as other,' Film Criticism 13, 2: 18-35.

46- (1991) 'The Perils of Pleasure ? Fan Magazine Discourse as Women's Co modified Culture in the 1920s,' Wide Angle 13, 1: 6-33.

47- [Tango] Unidentified newspaper clipping (c. 1914): n.p., Tango file, NYPLDC.

48- Thurston, C. (1987) The Romance Revolution, Urbana: University of Illinois Press.

49- Tichi, C. (1987) Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America, Chapel Hill: University of North Carolina press.

50- Valentino, R. (1922) 'Woman and Love,' Photoplay 21: 41-2, 106-7.

51- (1926) (with J. Winkler) ' "I'm tired of being a Sheik," ' Collier's 77: 28-9.

52- Walker, A. (1977) Rudolph Valentino, Harmondsworth: Penguin.

53- 'Who are America's Favorite Dancers ?' (1925) The Dance 5: 12-13.

54- 'Who Said Lounge Lizard ?' (1923) Screenland: n.p., clipping file, NYPLTA, [Caption to Valentino photo].

55- Wiley, J. (1926) Triumph, New York: Minton, Balch and Co.

56- Winship, M. (1922) 'When Valentino Taught Me to Dance,' Photoplay 21: 45, 118.

57- Wollen, P. (1987) 'Fashion / Orientalism / The Body,' New Formations 1: 5-33 .

(٢)

"تأنيث" رجل الرقص والغناء
فريد آستير والفرجة على الرجولة
فى أفلام هوليوود الموسيقية

ستيفن كوهان

من بديهيات مهنة الاستعراض ، التى تحتفى بها أفلام هوليوود الموسيقية مرارا وتكرارا ، قدرة المؤدى النجم ، أو المؤدية النجمة ، على إيقاف العرض حرفيا تماما ومشهديا تماما ، كدليل على موهبته ، أو موهبتها ، غير العادية . وقدرة المؤدية الأنثى على إيقاف العرض (والقصة) هى واحد من الملامح المألوفة جيدا فى سينما هوليوود ، امتد من النوع الفنى الموسيقى إلى مواقع الملاهى الليلية أو الصالونات فى الأنوا ع الفنية الأخرى ، مثل العصابات أو الويسترن ، والتى تحتوى على مواقع تصوير تزود النجمة بمبرر جاهز لتقوم بفقرة استعراضية . هذه المواقع الاستعراضية التى تشكل ستارة خلفية متكررة للنجمة الأنثى ، كما تشير لورا ميلفى ، تساوى الأنوثة بالفرجة ؛ وتبلور وضعها كأيقونة ثابتة لرغبة الذكر ، وتميز بين الاستعراضية والسلبية الأنثويتين وبين التلصصية والفعالية الذكوريتين .

والأفلام الموسيقية بشكل خاص ، بسبب اعتمادها على الفرجة ، كما توحى إشارة ميلفى نفسها إلى زيجفيلد وبيركلى ، يبدو أنها النوع الفنى الأكثر مسئولية عن تكرار إنتاج هذا التعارض الثنائى المصغر بين المؤدية الأنثى والمتفرج الذكر ، وهو ما يعمل ، بمصاحبة جيش فتيات الكورس المتغير الأشكال kaleidoscopic ، جاهدا ودائما على تأنيث الفرجة من أجل مشاهد ذكر على الشاشة وكذلك خارجها (١).

هذا الفصل بين المهام ، الأكثر وضوحا فى أفلام الباحثات عن الذهب والآباء الحنونين العديدة التى ملأت هذا النوع الفنى من "لحن برودواى" (1929) Melodey Broadway إلى "السادة يفضلون الشقراوات" (1953) Gentlemen Prefer Blondes ، يمكن استشعاره أيضا فى انشغال السرد ، فى الفيلم الموسيقى بعد الآخر ، بإنتاج الثنائى الغيرى جنسيًا المثالى .

ولكن من ناحية أخرى ، كما يلاحظ ستيف نيل - بشكل عابر - عند مناقشته للفرجة على الذكر ، فإن الأفلام الموسيقية هى "النوع الفنى الوحيد الذى يقوم فيه جسد الذكر بالاستعراض فى السينما السائدة (15 : Neale 1983) . هذا النوع الفنى الهوليوودى يختلف بالفعل عن غيره لأنه يصور الرجال فى فقرات استعراضية توقف العرض مثلهم مثل النساء . ومن خلال هذه الفرجة الصارخة على الرجال تتحدى الأفلام الموسيقية هذا الفصل الشديد بين المهام القائم على التمييز بين الجنسين والذى تواصل هوليوود تكرار إنتاجه فى حبكاتها العامة . لأنه عندما يقوم رجل الرقص والغناء الهوليوودى بإيقاف العرض (والقصة) لتأدية فقرة استعراضية وتحقيق ما يعتبره هذا النوع الفنى قدره كنجم ، فإنه أيضا يحتوى ، باستخدام عبارة ميفلى الرائعة ، "كونية أن ينظر إليه" : "to- be-looked-at-ness" (Mulvey 1975: 19) ولذلك فهو يجد نفسه فى منطقة إشكالية نوعًا ما - على الأقل بقدر ما تهتم نظرية الفيلم - لأن هذا النوع الفنى قد وضعه فى المكان نفسه الذى يصنفه النظام التمثيلى الهوليوودى تقليديا بأنه "مؤنث" .

هذا "التأنيث" لنجوم الأفلام الموسيقية الذكور يحتوى على أكثر من مجرد جعلهم ، كما يقول نيل : "موضوعات لمطالعة شهوانية صريحة" فى أسلوب يقلب فحسب مصطلحات الموضعة الجنسية القائمة على التمييز بين الجنسين . (15 - 14 :Neale 1983) بدلا من ذلك ، أطرح هنا، من خلال مثال فريد آستير ، أن هناك شيئا آخر غير الموضعة التقليدية لجسد الذكر هو الذى يتعرض لخطر الضياع بسبب فرجة الراقص والمغنى فى الأفلام الموسيقية ، لأن "تأنيثه" هنا ينشأ عن أداءٍ واعٍ بنفسه وممسرح جداً يبنى ذكورته خارج قيم الفرجة والتفرج الخاصة بمهنة الاستعراض (٢) .

تنشأ تعقيدات الفرجة على الرجل فى أفلام هوليوود الموسيقية عن عوامل عديدة مهمة ، سوف أعالجها ببعض التفصيل وأنا أدرس فريد آستير فى سياق النوع الفنى الموسيقى وإنتاجه لنجومية الذكر. ولكن لألخص ادعاءاتى فى البداية . وأبدأ بأنه عندما يقوم هذا المؤدى الأكثر نموذجية بفاصل فنى ، حتى إذا كانت الفقرة الاستعراضية تعنى تثبيت سلطته كذكر مسيطر على السرد (كما يحدث عندما يرقص لكى يفرض وضعه الأبوى كمعلم أو موجه أو عاشق لشريكته فى البطولة الأنثى الأصغر منه مثل سيد شاريس أو جين باول) ، وإيقافه لمسار القصة بأدائه الموسيقى فإنه أيضا يوقف العرض ليؤكد مقدرته الشخصية على "إمكانية أن ينظر إليه" . وسواء كانت تعتمد على الإكسسوارات" والمؤثرات الخاصة، أو تتكل ببساطة على خفة ورشاقة النجم البدنية ، فإن فقرات آستير المنفردة بوجه خاص كانت موجهة بوضوح إلى عمل ما هو أكثر من مجرد نسج ملامح شخصية ما أو دفع حركة سير القصة نحو الختام ، بما أنها تتعارض مع الاقتصاد السردى لأفلامه بإبرازها لقيمة أدائه كفرجة فى حد ذاته ، ومن ثم تتجاوز فقرات آستير فى أحيان كثيرة كلا من السرد الخطى المسار ورغبة الذكر غيرية الجنس (هذا يعنى "المستقيمة" بالمعنى الثقافى والمعنى السردى أيضا) التى تحركها . وفى الوقت نفسه، تقوم هذه الفقرات ، بسبب استقلالها الذاتى خارج الحكى نسبيا ، بتعطيل سياسة التطلع الشهوانى؛ فهى تكسر وهم الحكى الذى يحافظ على المسافة بين المشاهد والصورة ، ويحافظ من ثم على سهولة تمييز الاختلافات الجنسية وفقا للتقاليد السائدة . هذا الكسر يسمح فى الواقع للنجم بأن يدرك أنه موقع نظرة الجمهور ، ويسمح له حتى من خلال أسلوب التخاطب المباشر بأن يرد النظرة أيضا . وأنا أخلص إلى أن "قناع" (*) آستير السينمائى ، نتيجة لقيمته الفرجوية كنجم للأفلام الموسيقية ، كان يفيد إفادة تامة من كل التقنيات التى توفرها الصناعة، وفى ذلك مفارقة كبيرة ، من أجل تهيئة المناخ لفتن الجمهور بصورته الذكورية فى المجازات

(*) "قناع" persona تعنى باللاتينية قناع المسرح الإغريقى ، استخدمها كارل يونج لوصف الشخصية الاجتماعية التى تختلف عن الشخصية الجوانية وفيما يتعلق بالتمثيل والنجومية تعنى صورة الشخصية التى يلعبها عادة ممثل ونجم ما فى عيون جمهوره -.(المترجم)

نفسها التى يطلق عليها أنثوية ، وهى النرجسية والاستعراضية والتنكرية . وبشكل إجمالى ، فإن رؤية رجال الرقص والغناء الهوليووديين ، وهم يتضمنون "كونية أن ينظر إليهم" لا تقتضى بالتالى أن الفرجة الموسيقية "تؤنث" النجم الذكر من تلقاء نفسها إلى درجة محو ذكورته "أو اختلافه الجنسى" كلية. وإشارتى إلى أوجه المقارنة بين الفرجة على نجوم الأفلام الموسيقية الذكور والإناث لا تعنى أننى أرى أن معالجتيهما كانتا عادلتين ومتماثلتين : فالأنثى لا يجرى "تذكيرها" فى المقابل ولا تحظى بقيمة فرجوية تساوى ما يحظى به الذكر . الفتاة الجميلة تظل لحنا فى الفيلم الموسيقى ، وكذلك فتاة الاستعراض وكل ما تعنيه كفرجة أنثوية لا يقلل من درجة التمييز الجنسى بين النجوم الذكور والإناث الذى يمارسه هذا النوع الفنى [٣] . ولكن أكثر ما تبرزه أفلام هوليوود الموسيقية قبل أى شىء آخر، عندما تقطع الفقرات الموسيقية مسار السرد هو إنتاج الذكورة والأنوثة من خلال أداءات بالغة المسرحة theatricalized لكلا الجنسين .

إيقاف العرض والقصة

لقد نظر إلى أفلام هوليوود الموسيقية دائما باعتبارها تعبيرا عن البهجة المنفلتة والحرية البدنية لأن الطاقة الليبيدية المطلوقة فى الفقرات الموسيقية ليست خطية ، أى أنها لا تتفق مع الاقتصاد الغائى للسرد التقليدى. فى "الجوارب الحريرية" [٤] Silk Stockings (1957)، آخر فيلم موسيقى لعب آستير بطولته ، تلقى سيد شاريس تعليقا ساخرا يلخص جيدا العلاقة المرتبكة بين السرد والفقرة والموسيقية . فى محاولته لإغوائها بواسطة أغنية "كل ما فيك" "All of You" لكول بورتر يشكو آستير (ستيف كانفيلد) : "ألا تتركين نفسك تذهبين أبدا / فتسأله شاريس (نينوتشكا) وقد فهمت سؤاله حرفيا : "أذهب إلى أين ؟" فيجيبها : "لا أعرف ، فقط اذهبى ، اذهبى ، اذهبى !" ثم يشرع فى الذهاب منفجرا فى الرقص . ويسألها بعد ذلك : "ألا تشعرين أبدا بالسعادة إلى درجة الرغبة فى مجرد الرقص حول الغرفة؟" فترد عليه : "السعادة مكافأة على الصناعة والعمل والرقص تضييع للوقت" . ويجيبها : "أنا أحب تضييع الوقت" ثم يواصل عرضه

من إيقـاع الأقدام المبهر ويقول : "مـا رأيك؟" فـتـخـتم شاريس الموقف بعد مشـاهدته يرقص بقولها : "أنت تذهب ، تذهب، تذهب ، ولكنك لا تصل إلى أى مكان" .

وبالرغـم من أن آسـتير يرد ، بمكر إلى حـد ما : "هل أنت متـأكدة؟" لكى يـعيد وضـع تعليقها فـى سياقه السردى للإغواء ، فإن مـلاحظة شاريس تظل هناك ، ترمز إلى مـا تستطيع فـقرات آسـتير أن تفعل ، تفعل ، تفعل (وهـو أن تقاطع وتجمد وتتجاوز) الاقتصـاد الليبيدى للسـرد الخطى . لأنه بمجرد أن يبدأ فى أداء الرقص والدوران حول الأرضيـات "الباركيه" اللامـعة، فإن طاقة وحركة جسده تعيدان صـياغة الزمن السردى كفرجـة فى لغـة بصرية تماما . لكن فقراته الموسيقية تمارس ضغطا غير سردى ، خـارج الحكى – يتمـثل فى تأمل أداء النجم – يخلف عنه إفراط فـى النشـاط السـردى لحبكة الفيلم .

ولكن حتى أقول الحق ، فعندما يقال ويفعل كل شيء أدرك أننى مـازلت أتكلم عن مُنتَج هوليوودى . ففى الغالب يبدو من السـهل تماما حل التوتر بين إفراطى الفقرات الموسيقية للفيلم والسرد المحكم فى نهايته . حيث يبدو أن طاقة الفقرة الموسيقية قد ذهبت إلى مكان مـا ، وبالتحديد داخل المسـار الخطى للقصـة . أو على الأقل فـهذا هو هدف "الفـيلم الموسيقى المتضـافر بشكل مثـالى" الذى اعتـبرته الصناعة دائمـا أعلى إنجاز جمالى فى هذا النوع الفنى ، "فيلم موسيقى يمتزج فيه الغناء والرقص والقصة بشكل فنى لإنتـاج تأثير مشـترك" (Mueller 1984: 28) . ومن الأمثلة التى يستشـهد بها دائمـا للدلالة على التـضـافـر بين السـرد والفـقـرات الفنيـة فـقـرة "الرقص فـى الظلام" "Dancing in the Dark" من فيلم "عربة الفرقة" (1953) The Band Wagon، حيث ، كما بيّن جون مويلر فى تحليله التفصيلى لتصميم الرقصات choreography، "يحدث التغير فى العلاقة بين آستير وسـيد شاريس ، التى تصبح فجـأة رقيقة وعميقة ، بشكل كامل من خـلال لغة الرقص" (Mueller 1984: 35) . وبلغـة السـرد، فـإن فقرتهمـا الثنائيـة تحل الصـراع الناتج عن فـارق السن واختـلاف أسلوب الرقص بينهمـا وهـو مـا كـان يقف فى طريق تعاونهما المشـترك على المسـرح ، وبتزويدهمـا بقاعدة للعمل مـعا كفريق محترف،

تنقلهما الفقرة إلى الجزء التالى من حركة السرد ، عندما يخرجان بالعرض من المدينة . وبطريقة مماثلة فى فيلم "الجوارب الحريرية" ، يصل آستير قبل أن ينتهى من فقرة "كل ما فيك" إلى "مكان ما" مع شاريس لأنه ينجح فى إغرائها بالرقص معه ، حتى لو كان بتصلب ، عندما تعلو الموسيقى بتنويعة وترية مفعمة بالحيوية للّحن . بعد ذلك وبينما هى تستلقى بظهرها راضية على سجادة ، يعلق هو بتهكم يسمو بهذا المشهد – وفى الحقيقة بالفيلم بأكمله – "هه ، إذن ، هل الرقص تضييع للوقت؟" .

عندما أزعم أن الفقرات الموسيقية تذهب ، تذهب ، تذهب بدون أن تصل إلى أى مكان فى القصة ، ولكن بدون أن تكون تضييعا للوقت أيضا ، فإننى ، من ثم ، أقرأ عامدا "ضد" قيمة التضافر ؛ ولكننى فى الوقت نفسه لاأقصد أن أوحى بأن الفقرات الموسيقية ليس لها علاقة إطلاقا بسياقها السردى. إننى بالأحرى أرغب فى تعديل فهمنا لنوع الضغط الذى تمارسه الفقرة الفنية على الإدارة الاقتصادية لإطار السرد، خاصة عندما يتعلق الأمر بالفرجة على أداء نجم "ذكر" ، بما أن هذا الموقف يقلب أيضا الأسلوب المعتاد الذى يفترض فيه من الذكورة أن تتقدم وتسيطر على السرد الخطىّ .

فى تحليله لأفلام هوليوود الموسيقية يرى ريك ألتمان أن حبكة الفيلم الموسيقى لا تعمل بالطريقة نفسها الخطية التى يتوقعها المرء من الأنواع الفنية الهوليوودية الأخرى ، ولكنها تتحرك وفقا لمبدأ اقتصادى عمودى الشكل. فبدلا من ترتيب وحداته السردية الأساسية (المشاهد ، تصميم المناظر، صفات الشخصيات والأكثر أهمية الفقرات الموسيقية) فى تتابع بسيط ، يقوم الفيلم الموسيقى بحبك هذه الوحدات كسلسلة من العلاقات المتوازية .

> *إننا نتنقل بين البؤرة الذكورية والبؤرة الأنثوية ، شاقين طريقنا خلال قصة حب سابقة التجهيز يظل مبدؤها الحركى* **dynamic** *هو الاختلاف بين الذكر والأنثى . وكل جزء ينبغى أن يفهم لا فى حدود الأجزاء التى ينتمى لها عادة ولكن بالمقارنة مع الجزء الذى يوازيه .*
>
> *(Altman 1987: 20)* .

بتشييده لهذه البؤرة المزدوجة حول الشخصية (ومبدأ المقارنة والتزامن) بدلا من الحبكة (ومبدأ التسلسل الزمنى والتتابع) ، فإن هذا البناء النموذجى paradigmatic يحدد الاختلاف الجنسى على أساس التعارض المبدئى بين الذكورة والأنوثة ، وتخلق هذه الثنائية بدورها مجموعة من القيم المتعارضة الثانوية (مثل الكهولة / الشباب ، الثراء / الجمال ، الريف / المدينة ، الطبيعة . التكنولوجيا) ، وهى قيم يمكن تحديد خصائصها أكثر من ثنائية الذكورة / الأنوثة ووضعها داخل سياق سردى محدد بحيث تبدو كنتيجة لهذا السياق وقد تصالحت على مدار ساعتين من الزمن . ويجرى التنسيق harmonizing (بكل معنى الكلمة) بين هذه المتعارضات ثم إضافة كلٍّ من سبب ونتيجة لتشكيل الثنائى المغاير الجنس الناجح باعتباره جمعا بين الاختلافات المكملة لبعضها فى نهاية الفيلم .

وتتبع كل أفلام هوليوود تقريبًا هذا النموذج ، الذى ينظم الفقرات الموسيقية ، وكذلك السرد بنائيا . فى فيلم "الزواج الملكى" Royal Wedding (1951) يلعب آستير البطولة مع جين بويل كفريق ثنائى من أخ وأخت على نموذج عمله هو نفسه مع أخته آديل فى ملاهى الفودفيل وعلى مسارح برودواى . ويؤدى النجمان فقرتين معا فى بداية الفيلم ، الأولى ("كل ليلة فى السابعة" "Every Night at Seven") تصوره يغنى بينما هى تنظر صامتة والأخرى ("افتح عينيك" "Open Your Eyes") تعكس المهام ، حيث تغنى بويل بينما يقف آستير بلا عمل أمام البيانو فى انتظار بدء رقصة "الفالس" بينهما . وعندما تبدأ الرقصة ، فإنه يرقص لمساعدتها بالأساس – فيما لابد من أنه أكثر أداء موسيقيا إنكارا للذات ، قام به منذ أول ظهور سينمائى له أمام جوان كروفورد فى فيلم "السيدة الراقصة" Dancing Lady عام ١٩٣٣ . والفقرتان توازن كل منهما الأخرى بعرض للمواهب المختلفة ، ولكن المكملة لبعضها ، يعادل المؤنث بالغناء ، والمذكر بالرقص .

وأداء النجمين المنفرد يقوى من ثم هذا التناظر . وعلى متن السفينة التى تقلهما إلى لندن ، يتدرب آستير على رقصة مرتجلة باستخدام حامل قبعات فى غياب أخته

("قفزات الأحد" Sunday Jumps) ، وبعد فقرتين تتدرب بويل على أغنية فى غرفتهما بالفندق ("أسعد يوم فى حياتى" The Happiest Day of My Life) . وبالمثل ، فى النصف الثانى من الفيلم ، تغنى بويل إعلان حبها لبيتر لوفورد بعد ليلة افتتاح العرض ("متأخر للغاية الآن" Too Late Now) ، وبعد لحظات يفصح أستير عن مشاعره لسارة شيرشل بأداء رقصة لافتة يصعد فيها ويهبط على حوائط وسقف غرفته بالفندق ("أنت العالم كله بالنسبة لى" You're All the world To Me) . وتأكيدا لهذا التركيز المزدوج يتكون العزف الافتتاحى لخلفية العناوين الرئيسية من لحن يجمع بين موسيقى كلا الأداءين المنفردين الأخيرين .

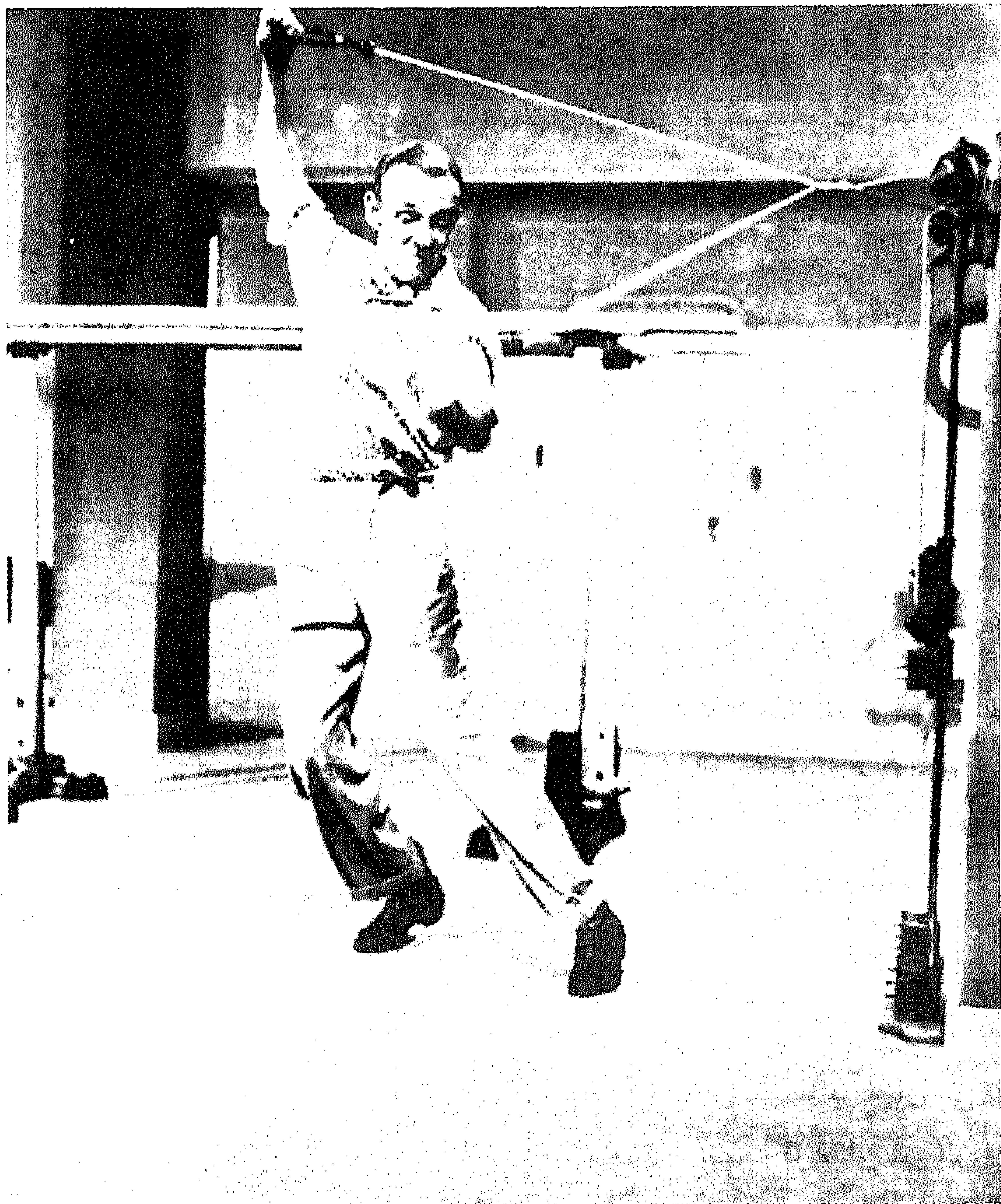
ومن ثم تتوسع الفقرتان الاستعراضيتان الأخيرتان فى هذه البؤرة الثنائية للتشديد على تمسرح theatricality كلٍّ من أسلوب أداء النجمين وعلاقتهما فى الحكى كثنائى مغاير الجنس يعملان بمهنة الاستعراض . فى استعراض ليلة الافتتاح فى لندن يؤدى أستير فى فقرة "كيف يمكن أن تصدقينى" How Can You Believe دور وغد متسكع من الأحياء الفقيرة ، بينما تؤدى بويل ، فى شعر مستعار أسود وسترة ضيقة ، دور صديقته التى يكذب عليها ، وتلعب الفقرة بوضوح ضد صورتيهما السينمائية المألوفة كسيد مهذب لطيف وفتاة شقراء ساذجة . وهذه هى الفقرة الوحيدة فى الفيلم التى يغنى فيها كلاهما ويرقصان معا ، ربما لأنها بلمساتها البهيجة تهدف إلى هجاء الأدوار الذكورية / الأنثوية الثنائية بإظهار أسس هذه الأدوار فى أنماط غريبة لكلا الجنسين ، حتى إن الفقرة تنتهى ببويل توجه لكمة قاضية لأستير!

الفقرة الثنائية الأخيرة ("تركت قبعتى فى هييتى" I Left My Hat in Haiti) تتناغم مع الافتتاحية ، حيث يؤدى أستير ، بينما بويل صامتة مرة أخرى ، ولا تظهر حتى النصف الثانى من الفقرة . وعلى النقيض من الرقصة الأولى الأبسط ، التى ظلت (بمقاييس شركة متروجولدن ماير) مرتبطة بالمسرح واقعيا ، فإن هذه الفقرة الضخمة الإنتاج – المنتفخة وغير المترابطة والمبهرجة – تشدد على قيمة النسخة السينمائية للمسرحة . هذه الفقرة الختامية المغمورة فى الألوان فوق واحد من خشبات مسرح

متروجولدن ماير يبدو أنه يمتد للخلف لمسافة مجمعين سكنيين ، لا تلبى أية وظيفة ظاهرة فى الحبكة ، وفى الحقيقة فإنها تزيد على ذلك بتدمير أى خط سردى تحاول الأشعار أن تبنيه لنفسها (شيء عن كون آستير قد نسى قبعته الزرقاء الرمادية عند رحيله عقب علاقة حب لليلة واحدة) لصالح ملء الشاشة بالفرجة المسرحية (الأقمشة والخشبات المتحركة والراقصون فى ملابسهم الزاهية ، وتصميمات المناظر الملونة ، وقرد حقيقى) التى تشكل الخلفية ، والتى يسيطر أمامها آستير ، فى سترته ذات اللون الكريمى ، على عين المشاهد دائما" (٥) .

يعمل فيلم "الزفاف الملكى" بتصويره للاختلاف الجنسى من خلال نجميه، وفقا للبؤرة المزدوجة للنوع الفنى الموسيقى ، ولكن بالفحص المقرب نجد أن الفقرات الفنية تعرض شيئا يعتبر مشكلة بالنسبة لهذا البناء السردى النموذجى. لقد شرحت دراسات عديدة باستفاضة كيف يعمل الرقص كاستعارة للتمييز الجنسى ، والغواية والتحقق ، والتى لا توجد فى مكان بهذه الألمعية أو البراعة أو الإلحاح كما توجد فى أفلام آستير (٦) . وبالنظر إلى الضغط الذى تضعه البؤرة المزدوجة لهذا النوع الفنى على العلاقة الجنسية للمؤدين الموسيقيين ، فإن "الزفاف الملكى" بشكل خاص لا يتسم بخصائص أفلام آستير الموسيقية بما أنه لا يصوره وهو يمثل الغرام مع شريكته الجنسية من خلال الرقص . فقرات الاستعراض تبرز علاقة الأخ والأخت ، وتضع روح فريق العمل فوق الغرام باعتبارها الازواج الموضوعى بين الذكر والأنثى .

وبالقرب من انتهاء الفيلم نجد أن سيناريو جاى ليرنر يتضمن ، وإن كان بتكتم شديد ، أن يحل هذا الازواج الموسيقى فى الحقيقة محل نوع آخر من العلاقة الجنسية : عندما يندفع آستير وبويل ليخبرا وكيل أعمالهما فى لندن أنهما يرغبان فى الزواج يتعجب قائلا "ولكننى اعتقدت أنكما أقارب !" [معتقداً أنهما يرغبان فى الزواج من بعضهما] . فحتى بالرغم من أن الحبكة تروى قصتى غرام (بين آستير وشيرشل ، وبويل ولوفورد) ، فإن العلاقة الأساسية التى تبنى الفيلم – والتى تعطيها الفقرات الفنية كثافة وخصوصية موسيقية – هى عمل الأخ وأخته ، مع إلحاحهما على التماثل



(صورة ٧) فريد آستير يرقص « قفزات يوم الأحد » .



(صورة ٨) فريد آستير يرقص « أنت العالم بالنسبة لى » .

العائلى (وفى الموهبة) أكثر من الاختلاف فى الجنس (والرغبة) . وكنتيجة لتوظيفها فى إظهار القدرات الموسيقية والتعاون والحميمية بين هذا الفريق الشقيق ، فإن الفقرات الموسيقية فى هذا الفيلم لا تدعم الاقتصاد السردى للغرام غيرى الجنس التقليدى ولا الثنائية الجنسية التقليدية التى تقدم المرأة كعرض والذكر كمتفرج (٧) .

وفقرات آستير الأربعة مع بويل تؤدى أمام جمهور فعلى داخل الفيلم ومن ثم فهى تعترف بوضع النجمين المقارن كفرجة . وخلال رقصة ظهر السفينة "افتح عينيك" ، يفقد النجمان توازنهما ، فعليًا ، بسبب الحركة غير المستقرة لعابرة المحيط ، مما يتسبب فى زللهما وانزلاقهما على الأرضية المتمايلة ، ويسقطان حتى فى حجور بعض المتفرجين . فى سياق هذه الفقرات الاستعراضية وقابليتهما المتزايدة للفرجة على مدار القصة ، فإن فقرتى آستير المنفردتين الشهيرتين تستحقان نظرة ثانية للأسلوب الذى تركزان به الانتباه على الفرجة على جسده . تستغنى "قفزات يوم الأحد" عن الغناء كلية لتصبح أكثر الفقرات الثمانية لا سردية . هذه الفقرة التى تستمد إيقاعها من بندول ، وخطواتها الراقصة من تفاعل آستير التلقائى مع الأشياء المادية المحيطة به فى صالة ألعاب السفينة ، تحول رقصه إلى لعب بدنى محض . وتحركه طاقته المنطلقة فى كل الاتجاهات عبر الحجرة من أجل المتعة المبتهجة بعمل ذلك ، وعندما يتشابك بين الآلات العديدة فى منتصف الرقصة ، فإن تهكمه على جسده النحيف الخالى من العضلات عن عمد يثير الضحك أيضا - بشكل ضمنى - على لاعبى كمال الأجسام الممتلئين الذين ليس لديهم شىء من القوة البدنية اللازمة لكفاءة الخطو الخفيف التى يتمتع بها .

وإحدى نتائج هذه الفقرة هى أن جسد آستير يبدو وكأنه يتجاوز الجهاز السينمائى ، الذى يبدو وكأنه ببساطة يضبطه متلبسا ، وفى المقابل فإن فقرة "أنت العالم كله بالنسبة لى" تبرز قدرة جسده الظاهرية على تحدى الجاذبية من خلال الرقص ، وتمضى الفقرة إلى الطرف النقيض فى الاحتفاء بعلاقة آستير بالجهاز (يؤكد على ذلك ما قامت به الدعاية من شرح لتكنولوجيا إنتاج الرقصة المعقد) .

وإذا كانت الفقرة الأولى تجعل المشاهدين يفكرون : "ياه ، انظر كيف يفعل ذلك!" فإن الثانية تجعلهم يتعجبون : "ياه ، كيف فعلوا ذلك؟". ووفقا لأسلوب آستير في تصميم الرقصات بشكل عام ، لا توجد رقصة من الاثنتين تحتوى على خاتمة من نوع الـ "برافورا" bravura التي تجعل بقية الرقصة تتضاءل في القوة أو التأثير . الرقصة المنفردة الأولى تنتهى به وهو يرفع حامل القبعات ، ويدور في المكان حاملا إياه فوق كتفيه ، وعندئذ يدفعه بسرعة فوق رأسه ويؤرجحه بطول الأرضية، حتى أنه ينتهى وهو يحمله عبر خط جسده ؛ ثم ينحنى هو و"شريكه" للتصفيق الصامت لجمهور متخيل .

وتنتهى الفقرة الثانية بشكل أهدأ : فبعد رقص بسيط حول الغرفة، يختم بالجلوس ببساطة والتأمل في صورة سارة شيرشل (المختلسة من استعراض الشارع في برنامجه الفنى) ، في الوضع نفسه الذى كان فيه عندما بدأت الفقرة اللاحقة عندما توقف لينظر إلى صورتهما في منتصف الطريق. كذلك لا توجد ، من وجهة نظر شكلية، فقرة من الاثنتين مصممة بشكل اقتصادى كبناء خطى يقصد به الوصول إلى ذروة مع إنفاق الحد الأدنى من الطاقة (بالرغم من أن كلتا الفقرتين متوافقة زمنيا مع الموسيقى في حدود الرقص نفسه وحدود الصعوبات التكنولوجية لتصوير الحركات الراقصة على شريط سبق التسجيل عليه ، تماما مثلما يُبنى صوت الموسيقى لكلتا الفقرتين من أجل دفع حركة الرقص خلال الزمن وتنظيم إيقاعها في المكان) . في الفقرة المنفردة الأولى يتحرك آستير داخل صالة الألعاب عشوائيًا ، وفقط عندما يفشل في رفع حامل القبعات ويبدأ في "التدريب" على الجهاز الرياضى ، وإن كان ذلك بطريقة ساخرة من النفس للغاية ، يمكن أن يقال إن الفقرة بها أى نوع من التوجيه الذى يمكن ملاحظته حتى إنها تنتهى برفعة لم يكن يستطيع أن يؤديها من قبل . وفي الفقرة الثانية يدور حول الغرفة مرتين ، في المرة الأولى يقفز من المقعد إلى الحائط إلى السقف ، في المرة الثانية يتقافز بنشاط أكبر ثم ينقر بقدميه رقصة النقر tap فوق السقف ؛ هذه الإعادة لرحلته عبر الحجرة تتسبب في مضاعفة الفقرة على نفسها ، فيقدم النصف الثانى نوعا من الإعادة قبل أن تنتهى الفقرة .

والفقرتان ، أخيرا ، تعتمدان على "الإكسسوارات" Props – (حامل القبعات وأجهزة صالة الألعاب فى واحدة، والجهاز السينمائى ، الأكثر براعة ، الذى ينتج المؤثرات الخاصة فى الأخرى) لتعويض غياب الشريكة الأنثى ، والاستخدام الفتشى الشكل لهذه الأدوات فى أثناء الرقص يثير إيحاء مستفزًا بوجود شهوانية ذاتية autoe-roticism يتسق مع التناظر الذى تفترضه ليندا ويليامز بين الأفلام الموسيقية والبورنوجرافية : الأفلام الجنسية الروائية الصلبة النواة (*) hard - core تشبه ، إلى حد كبير فى الحقيقة ، الأفلام الموسيقية ، مع وجود الفقرات الجنسية محل الفقرات الموسيقية (L. Williams 1989: 124) . وهى تقارن بالتحديد ، بين الفقرة المنفردة فى الفيلم الموسيقى وبين فقرة العادة السرية ، "أغنية أو رقصة منفردة فى حب الذات والاستمتاع بها" (١٣٣) . ومع وجود هذه المقارنة فى الذهن ، فإنه من المهم أن نقدر أن فقرات أستير المنفردة ، البعيدة عن أن تكون موجهة مباشرة نحو لحظة الذروة الذكورية الصاخبة العنيفة فى توجهها الليبيدى، تشتت طاقتها ذاتية الاشتهاء فى مداعبة ممتدة – بطول زمن الفقرة – حتى إن متعة الرقص – ليس فقط بالنسبة للمؤدى ولكن أيضا ، كما يمكن الزعم ، بالنسبة للمشاهد الذى يتأمل صورة الراقص ويتماهى مع العواطف والحركات التى تقود الرقصة – تصبح هى نفسها رغبة مكبلة وليس تحقيقا لها . وكون فقرات أستير بشكل عام لا توجه طاقتها نحو نهاية استعراضية تصاعدية – فهى تصمم فى الواقع ثم يجرى تصويرها على أجزاء حتى يمكن توزيع طاقة الراقص على مدار وقت الرقصة كله وليس توفيرها للنهاية – هو ما يمكن أن يساعد على تفسير سبب إمكانية مشاهدتها مرارا بدون أن تنقص المتعة .

(*) hard - core – أو "صلبة النواة" حرفيا – وصف للأفلام الجنسية التى تتوسع فى تصوير العملية الجنسية حتى آخر مدى على عكس soft - core – "ناعمة النواة" – التى تضع حدودا معينة تتوقف عندها مثل عدم ظهور الأعضاء الجنسية . (المترجم)

"أنت تذهب ، تذهب ، تذهب ، ولكنك لا تصل إلى أى مكان"

فى الوقت الذى قد يبدو فيه أن كلتا الفقرتين المنفردتين فى فيلم "الزفاف الملكى" تمجدان القوة الذكورية التقليدية والأبوية - بسبب عمر آستير - باعتبارهما تعزيزا للثنائية التى تحرص عليها حبكة النوع الفنى الموسيقى ، إلا أن الذكورة التى تستعرض هنا بعيدة عن الوضعة Posturing الفالوسية التى توجد فى أنماط الفرجة الهوليوودية الأخرى التى حللها ستيف نيل ، مثل معارك إطلاق النار فى أفلام الويسترن والعصابات . وفقرات آستير ، إذا كانت تفعل شيئا ، فهو أنها تقلب مصطلحات التحليل النفسى المعتادة لوصف التماهى مع نفس النوع الجنسى رمزيا ، ذلك لأنها فى عزفها على الجسد الذكورى كموقع للبهجة فإنها تستعرض الوفرة لا النقص ، الحضور لا الغياب . وبدلا من أن تربط بنجاح بين الرغبة فى الرقص وبين المسار الخطى للحكبة التقليدية ، وبدلا من رسم بؤرة ثنائية غيرية الجنس تصل إلى الاكتمال فى التحقق الذى يرمز له بالزواج ، فإن فقرات آستير المنفردة فى هذا الفيلم تؤكد على مكانته بالنسبة للسينما كموضوع للرؤية ، كفرجة ذكورية تدفع الأجزاء الموسيقية لتتجاوز محتواها وخاتمتها السرديين.

إن الأثر المشتت للفقرات الموسيقية فى "الزفاف الملكى" يبدو أكثر قوة مما فى معظم الأفلام الموسيقية بسبب توافق تصميم وتصوير استعراضاته مع الرفض الواضح لصنع فيلم موسيقى ذى حبكة غرامية، ولكن القيمة الفرجوية لفقرتى آستير المنفردتين وفقراته الأربع مع بويل تتسق مع الرقص فى أفلامه بشكل عام ، حتى رقصه مع جينجر روجرز أو سيد شاريس ، الذى يميل إلى التقيد أكثر بسياق سردى يدور حول الإغواء / التعليم بين أنثى وذكر . فى "القبعة العالية" Top Hat (1935) ، حتى نستشهد بمثال على الشراكة الجوهرية بين آستير وروجرز ، تشدد الرقصة الثنائية لأغنية "أليس هذا يوما رائعا (ليضبط المرء فى المطر)؟" Isn't This a Lovely Day (To Be Caught in the Rain) على المساواة فى بهجتهما بالرقص معا . الدافع السردى للرقصة هو خوف روجرز من الرعد ، وهو ما يقودها إلى ذراعى آستير ،



(صورة ٩) فريد آستير وسيد شاريس يرقصان « كل ما فيك » .



(صورة ١٠) فريد آستير وسيد شاريس يرقصان « مقدر لنا اللقاء » .

ويسمح لها بالتغلب على مقاومتها نصف القلبية له . وبمجرد أن يبدأ الرقص تحاول التظاهر بعدم الاكتراث ، ولكن سرعان ما تقفز فى توافق كامل مع خطواته . وعندما تتخذ الرقصة مجراها ، يلائم النجمان بشكل كامل بين خطواتهما وتوقيتهما وإشارات أيديهما ونظراتهما ، وحركتهما أثناء الرقص تجعلهما شخصين متشابهين ، وليسا مختلفين جنسيا ، على الشاشة (حتى أنها ترتدى البنطال لأنها كانت قد خرجت لتركب الخيل) . بعد ذلك عندما توشك الرقصة على الانتهاء ويقوم آستير بإدارة روجرز بسرعة فوق قدميه وحول جسده بحركة رقص صالات خاصة بالرجال جدا ، فإنها ببساطة وبدون مجهود ترد عليه بالمثل وتفعل معه الشىء نفسه. وفى نهاية الرقصة يتصافحان بالأيدى ويبتسمان ابتسامة فهم متبادل ، كما لو أنهما يدركان تماما أن رقصتهما كانت تمثيلا لطقس جنسى ، صممت فيه حركات علاقتهما الجنسية على أساس الندية والشراكة بدون أن تفقد شحنتها الغرامية والشهوانية .

تؤكد معظم التعليقات على رقصات آستير الثنائية على المساواة فيما يتعلق برقصاته مع روجرز، على النقيض من الهرمية الجنسية التى تميز ثنائياته مع النجمات الأصغر ، خاصة فى العقد الأخير من قيامه ببطولة الأفلام الموسيقية ؛ لكن هذه القراءة لرقصه فى الأفلام الأخيرة متأثرة كثيرا بالسياقات السردية للفقرات الراقصة . إن حبكة فيلم "الجوارب الحريرية" تحول مجرى لا مبالاة شاريس الأولية بآستير (إنها تحذره : "إذا كنا سنقضى اليوم معا ، فلتنس أننى امرأة وأنك رجل") إلى أنثوية سلبية تعتمد بشكل رئيسى على التمييز الجنسى – بداية من قبولها للفرجة باعتبارها العالم الأنثوى المناسب ، وهو ما يدل عليه اهتمامها المتزايد بـ "الموضات" الباريسية – لإظهار تحولها من الشيوعية إلى الرأسمالية . إنها تسأله بالغناء بعد أن تغير معتقداتها : "ما المرأة ، بدون الحب؟" وتخلص إلى أن "المرأة بالنسبة للرجل هى مجرد امرأة / ولكن الرجل بالنسبة للمرأة هو حياتها" . ولكن أكبر رقصة تحتفل بالثنائى فى المشهد التالى مباشرة وهى "كتب علينا اللقاء" Fated to Be Mated تستعرض بتصميمات حركاتها علاقة جنسية مختلفة تماما قائمة على أرضية أكبر من المساواة تذكرنا بالرقصة الثنائية بين آستير وروجرز "أليس هذا يوما رائعا؟" .

إن "كتب علينا اللقاء" التى تجرى فوق أرض استديو سينمائى يمكن أن تعنون بسهولة بـ "قفزات يوم الأحد مرة ثانية" . فأستير وشاريس يكيفان رقصتهما بمرح مع الأدوات التى تملأ المكان : يدوران حول الأعمدة ، يجلسان على أريكة المنتزه ، يقفزان فوق القوائم وينسلان تحت القوائم المتوازية . وهذه الفقرة التى تبدأ وتنتهى بالراقصين فى الوضع نفسه (يتعانقان فى لقطة متوسطة) تتحرك فى سلسلة وليس تعاقبيًا ، فى استمرارية وليس فى تصاعدية . ومن الممكن تصوريًا أن تستمر طالما أن هناك موسيقى ومجالا للرقص – أو من الممكن تصوريا أن تنقطع دون أن تفقد ترابط تصميم الحركات الراقصة (٨) .

يقفز أستير وشاريس من مسرح صوت إلى الآخر ، وكل موقع يشير إلى نقلة فى الموسيقى ، وطبقا لذلك ، لنقلة فى إيقاع وأسلوب رقصهما ، بينما يتغير اللحن المصاحب من "كتب علينا اللقاء" إلى إعادة أغنيات حب أستير المبكرة "باريس تحب المحبين" Paris Loves Lovers و"كل ما فيك" . ولكن الآن ، على العكس من مسرحة staging هاتين الأغنيتين (عندما كان أستير يحاول إغواء شاريس لصالح كلٍّ من الرأسمالية من أجل القصة وملذات الرقص من أجل الفقرات) ، فإن تصميم حركات الرقص والإطار الذى توضع فيه الفقرة يعامل الراقصين بلغة بصرية تساوى بينهما . فهناك قدر كبير من الرقص جنبا إلى جنب يحافظ على وضعهما معا فى الإطار نفسه من ناحية المساحة التى يشغلانها ، ثم تتعزز هذه العلاقة من خلال الإحكام الذى يزامنان به حركتهما أثناء مواجهة الكاميرا .

ونتيجة لذلك فعندما تفرق الرفعات والدورانات والانثناءات العديدة لهذه الفقرة الرياضية نوعا ما بين أوضاع الراقصين بدنيًا ، فإنها لا توحى بتفوق أستير الذكورى بقدر ما تواصل إعادة تشكيل الراقصين فى علاقتهما ببعضهما باعتبارهما جسدين متساويين فى الفرجة يتحركان خلال الفضاء السينمائى .

وتأكيدا على قيمتها المتساوية للفيلم كمصدرين للفرجة ، فإن شاريس وأستير لا يرقصان معا فى رقصة ختامية (كما قد يتوقع المرء من حبكة غرامية) ولكن يتألق كلٌّ

منهما على انفراد فى فقرات ضخمة الإنتاج صاخبة وممتلئة بالنشاط . فقرة أستير "روك آند رول الريتز" Ritz Rock and Roll وهى آخر رقصة كبيرة له فى مترو جولدن ماير تحمل تحية إلى فقرته المميزة "القبعة العالية" فى الفيلم الذى يحمل الاسم نفسه ، وكذلك لفقرة "استخدام الريتز Puttin'On the Ritz" من فيلم "السماوات الزرقاء" Blue Skies (أغنية البجعة السابقة لأوانها للسينما فى ١٩٤٦) (*) ، وهى تؤدى للاحتفال بكلٍّ من افتتاح ملهاه الليلى الجديد ونجاح خطته فى إخراج شاريس من موسكو والعودة بها إلى باريس . طوال الوقت كانت حبكة الفيلم تعمل على دفع أستير وشاريس نحو علاقة جنسية ثنائية تميز بينهما على أساس إيجابيته الذكورية كأداة للسرد وسلبيتها الأنثوية كموضوع للفرجة ؛ وهناك بالفعل فقرات فى الفيلم تساعد على إنجاز هذا البناء من التمييز الجنسى من خلال الفرجة على الأنوثة (مثل "الجوارب الحريرية" لشاريس و"الساتان والحرير" Satin and Silk لجانيس بيج) ، إلا أنها ، وهو أمر له دلالته الكافية، لا تحدث فى حضور أستير . ولكن إذا كان الأمر لم يتم توضيحه – بشكل كاف – قبل هذه الفقرة الموسيقية الأخيرة ، فإن وجود لقطة لشاريس تنظر فى انتشاء إلى أستير قبل أن يبدأ فى الأداء مباشرة ، أمر لا يدع مجالا للشك فى هذه اللحظة أن الفيلم يجعل منها المشاهدة ويجعله هو العرض.

نجم يُعرض

أى نوع من العروض يقدمه أستير للمتفرج ؟

فى نقطة ما من أفلامه فإن كل بطلات أفلامه الإناث تقريبا يراقبنه وهو يؤدى . وكما تقول مادونا فى أغنيتها "الموضة" Vogue ، فإن أستير يقدم عرضا جيدا . ومن الأمثلة الممتازة على ذلك ، لأنها مجرد فقرة منفردة عادية بمقاييسه ،

(*) أغنية البجعة تعبير يقصد به آخر أعمال الفنان قبل موته ، والذى غالبا ما يكون أجملها كما تفعل البجعة حين تصدح بالغناء الشجى قبل موتها. (المترجم)

أغنيته ورقصته لفقرة "فلنقبّل بعضنا ونتصالح" Let's Kiss and Make up من فيلم "الوجه المرح" Funny Face (1975) . قبل هذه الفقرة مباشرة تؤدى أودرى هيبورن – فى دور جو ستوكتون – فقرة ("أيض قاعدى" Basal Metabolism) بطريقة خرقاء بعض الشيء ولكن بنشاط فى أحد الملاهى ، وقد راقبها آستير – فى دور ديك آفرى – وهى ترقص ويداه فوق وجهه فزعا ؛ والآن بفقرته يبين لها ما الذى يستطيع أن يفعله ، وهو أن يرقص كـ "فريد آستير" . ومن ثم فإن هذه الفقرة تخدم السرد برسم الخطوط التقليدية للاختلاف الجنسى بإعادة تأسيس السلطان الذكورى من خلال الوسيلة نفسها، الرقص . وبالطبع ، فبالنسبة إلى الجمهور الذى يعرف فريد آستير ، فإن تفوقه كراقص بالمقارنة مع هيبورن نتيجة معروفة سلفا ، ولذلك فبينما يناشد ديك آفرى جو ستوكتون فى القصة لتغفر له سلوكه الوقح وتقبله وتتصالح معه ، فإن الفقرة ، كما صورت وتمت تأديتها ، تتجاوز هذه الوظيفة السردية المحددة لأنها تقدم آستير الكهل فى وصلة فنية يؤدى فيها ما كان يفعله على الشاشة على مدار الخمسة والعشرين عاما الماضية .

ولذلك ، فإنه من الممتع مشاهدة فقرته ، وهو بالضبط ما فعلته هيبورن. فمع وضع الكاميرا لجسده فى لقطة طويلة ومتوسطة فى البداية (وهو مقياس كل رقصاته) ، فإن تصميم خطوات الفقرة يجذب انتباها خاصا إلى الفرجة على جسده وهو يتحرك فى مجال موسيقى لا سردى ، مع نشوء منطق الرقصة كاستجابة لملابسه ، وهى معطف مطر أبيض مخطط بالأحمر لا قوام له ، مع حلة رمادية تحته . وعندما يرقص تظهر جواربه الزرقاء لتجذب الأنظار إلى قدميه ، ويستخدم المظلة كأداة مساعدة ، يقذفها فى الهواء وعلى الأرض ، ويخفق معطفه حوله ليبرز حركة جسده . الفقرة ، باختصار، تنجز بالضبط الأثر الذى تنسبه ميلفى للفرجة السينمائية : "إنها تجمد تدفق الحركة فى لحظات من التأمل الشهوانى لجسد نجم (Mulvey 1975: 19) . ولكن فى هذه الحالة فإن النجمة الأنثى هى التى تنظر ، والنجم الذكر هو الذى يؤدى من أجلها ، وكلتا اللقطتين المقربتين لهيبورن وهى تراقب (الأولى عندما يغنى ، والثانية فى منتصف رقصته) تصوران ابتسامتها دلالة على المتعة التى تجنيها من النظر إلى آستير .

هذه اللقطات المقربة تَصُفُّ نظرة هيبورن مع نظرة المتفرج لتقلب التقسيم الجنسي المعتاد للتطلع ؛ فبمجرد أن تبدأ الرقصة تغادر هيبورن مجال رؤية الكاميرا ، وعندئذ يحرر أسلوب المخاطبة adress البصرية نفسه من تأمل هيبورن البصرى لآستير . ويختم آستير قرار الأغنية ، حيث يظهر الاثنان فى اللقطة ، وضعها أعلى من وضعه ، مع إفريز الشرفة يفصل بينهما ، وعندئذ يقفز إلى الفناء الأسفل . وبينما يتحرك تتابعه الكاميرا، وهو ما يفترض أن عيون هيبورن تفعله ، لأنه بعد أن تخرج من إطار الكاميرا ، تظهر صورته فى البداية من وراء إفريز الشرفة لتذكرنا بموقف رؤيتها ؛ ولكن عندئذ ، بقطع إلى لقطة كاملة له ، توضع الكاميرا فى مواجهة الشرفة (حيث لا تزال هيبورن هناك) ، ويبدأ رقص آستير بجدية فى الفناء تحت نافذتها . ويصبح واضحا خلال الرقصة ، بسبب تحرك الكاميرا إلى وبعيدا عن آستير لكشف موقع جديد على الأرض ، أن نظرة المتفرج الخارجة عن الحكى نحو آستير قد خلفت نظرة هيبورن لبقية الفقرة . من هنا فإن الرقصة تنتهى "بدون" لقطة عكسية لنظرتها ، حيث ينحنى آستير فى امتنان لجمهور المتفرجين أكثر مما ينحنى لها [٩] .

عندما يؤدى آستير فقرته فإنه ينظر مباشرة إلى جمهوره (هيبورن فى الحكى ، ولكن أيضا إلى المتفرج فى قاعة العرض) ، لذا فإن التطلع فيه يفضى إلى نمط غير مألوف من أسلوب مخاطبة المتفرجين . ففى العادة تتطلب شفرات codes الواقعية التى تحدد أسلوب المخاطبة فى السينما الهوليوودية وضع أحد الممثلين فى زاوية الكاميرا ، حتى يبدو أنه غير واع بوجود الجمهور الخارج عن الحكى ، والذى يتماهى عندئذ مع صورة الممثل بطريقة غير مباشرة ، أى من خلال الشخصية التى تنقل صورتها من خلال تقنيات التوليف - المونتاج - مثل اللقطة العكسية . وعلى النقيض هنا ، فإن آستير عندما يغنى ويرقص للكاميرا مباشرة ، يعترف من خلال أسلوب مخاطبته الأكثر مباشرة بوضع مشاهده المتفرج ؛ ومن ثم يستحث الجمهور على تماهٍ أكثر حميمية مع الصورة نفسها ، بما أن المشهد يتضمن القليل جدا من التوليف ويقدم فقط ، كما فى هذا المثال ، لقطة عكسية رمزية لمشاهدة تراقبه داخل الحكى .

إن أسلوب المخاطبة فى "فلنقبل بعضنا ونتصالح" ، وهو أسلوب نمطى ينطبق تقريبا على أى فقرة لآستير ترد إلى الذهن ، يقدم اعترافا صريحا بقدرة النجم على الظهور من خلال فصل صورته مؤقتا عن وسيط السرد . إن وضع شخصية النجم فوق شخصية السرد يؤدى إلى قطع شفافية الحكى الظاهرة باستدعاء الاهتمام إلى شخصية النجم ومواهبه الخاصة فوق وقبل تمثيله أو تمثيلها acting لشخصية خيالية مقيدة بسرد ما .

والفيلم الموسيقى هو النوع الفنى الذى يسمح بانتظام للنجم بأن يبدو منفتحا للغاية على المتفرج : فأثناء تأدية فقرة فنية ما ، فإن نجوم الفيلم الموسيقى بشكل عام "يحولون هوياتهم من كونهم ممثلين فى دراما إلى نجوم ترفيه يخاطبون الجمهور مباشرة" (Schatz 1981 : 217) ، ويحدث هذا الأثر بسبب أسلوب الأداء الذى طورته تكنولوجيا الاستديو، التى عامة ما تبرز الأداء أكثر من التشخيص ، بوسائل مثل التسجيل المسبق للغناء والتسجيل اللاحق لوقع الأقدام والمخاطبة المباشرة لمتفرج خارج الحكى ، وذلك لكى تحيل المتفرج إلى تقليد الاستعراض المتقطع فى وسائل الترفيه الحى (الفودفيل والمسرح) (١٠) . وفى الحقيقة لا يوجد نوع فنى هوليوودى آخر تطغى فيه نجومية المؤدى بهذا الشكل وتسيطر من ثم على عملية التشخيص، لأن النوع الموسيقى يكون فى أفضل حالاته استساغة من الجمهور عن طريق الفرجة على نجومه وليس من خلال سياق قصصه .

"هه إذن ، هل الرقص تضييع للوقت؟"

كون الفيلم الموسيقى الهوليوودى يقدم فرجة لنجم ذكر كما أوضحت من خلال تحليلى لفريد آستير ، ربما يكون سببا لشعبيته الهائلة فى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات . فرغم أن الفيلم الموسيقى كان دائما أحد العناصر المهمة فى إنتاج الأستديوهات الكبرى منذ اختراع الصوت ، إلا أنه حظى بأهمية قصوى خلال مرحلة السنوات العشر التى أعقبت الحرب العالمية الثانية ، ويعود ذلك فى جزء كبير منه

إلى تركيز هذا النوع الفنى على الفرجة (١١) . وكما تعلق دانا بولان : "إذا كانت الأفلام الموسيقية تبدو وكأنها فن هوليوودى نموذجى ، فإن هذا لا يعود إلى كونها تحرك ثنائيا ما بشكل حتمى نحو خاتمة خصوبة ناتجة عن مغايرة جنسية بين بالغين من الطبقة المتوسطة ، بقدر ما يعود إلى أنها تدفع الشخصيات نحو لا خاتمة لا تنتهى : "الفرجة باعتبارها أداة لإيقاف العرض حرفيا" (Polan 1986: 293) . وبشكل أكثر تحديدا ، فإن أفلام هوليوود الموسيقية أعادت تخييل الذكورة الأمريكية لدى جمهور ما بعد الحرب العالمية الثانية فى شكل من اللغة الفرجوية أصبح يهيمن فيما بعد على نوع من الثقافة الشعبية التليفزيونية ، ولكن بمزيد من المرونة والقدرة على الحركة . وحتى أوضح ما أعنيه لابد من فهم المحتويات التى شكلت نجومية فريد آستير . فعلى كل عظمته على أرضية الرقص ، إلا أنه كان متوافقًا مع الاعتيادية التى ميزت كل المؤدين الراقصين تقريبا خلال حقبة الاستديوهات . وكما تلاحظ آرلين كروس فإن "قائمة المغنين والراقصين الرجال الذين أصبحوا نجوما سينمائيين كبارا تتكون بوجه عام جدا من تشكيلة من الرجال المسنين ، الصلُع ، والنحفاء ، و"المدكوكين" ، الذين لهم آذان كبيرة كأذنى الإبريق ، ووجوه فطساء الأنف كالملاكمين ، وغير الجذابين بشكل عام" (Croce 1972: 8) . وباستثناء جين كيلى (١٢) ، فلا أحد من كبار نجوم الأفلام الموسيقية – لا بنج كروسبى أو فرانك سيناترا أو دان ديلى أو دونالد أوكونور أو دانى كاى أو فريد آستير – كان من الممكن أن يرشحوا للصقات صور النجوم أو كأبطال حركة . ولذلك فعندما حولتهم الأفلام الموسيقية ، على الرغم من هذا ، إلى فرجة ، قدم هؤلاء النجوم الذكور تمثيلا بديلا للذكورة كان يتصارع بشكل واضح مع الثنائية المختزلة للذكر الإيجابى/ الأنثى السلبية التى عادة ما كانت تغذيها الحبكات الرومانتيكية لهذا النوع الفنى . والتقييم الذى يقال إنه أطلق على آستير فى أول اختبار للشاشة قام به – "لا يستطيع التمثيل . لا يستطيع الغناء. أصلع . يمكنه الرقص قليلا" (Croce 1972: 14) – واصل التردد فى فترات من حياته المهنية، حتى عند تكريمه من قبل AFI (*) ، مما يؤكد قصر نظر

(*) AFI اختصار "معهد الفيلم الأمريكى". (المترجم)

مديرى الاستديوهات والأهم أنه أيضا يلخص الكيفية التى قلب بها أستير شروط نجومية الرجال السينمائية بإعلائه من شأن الموهبة على الوسامة ، والرقص على القوة ، والفرجة على السرد .

هذا العامل يعزز وجهة نظرى فى تفسير الجاذبية الهائلة لكلٍّ من الأفلام الموسيقية ولنجم متوسط العمر مثل فريد آستير لدى جماهير السينما السائدة خلال سنوات ما بعد الحرب . وإذا كان أستير قد عبر عن الحداثة والشباب فى أفلامه بشركة RKO فى نهاية الثلاثينيات (حيث يمثل حداثة الجديد وأنواعا موسيقية شعبية غير متعالية مثل الجاز والسوينج) ، بينما عبر عن التراث والنضج فى حقبة ما بعد الحرب (حيث أصبح الآن يمثل العكس تماما ، أى تقاليد عمل الاستعراض المجربة والموثوق فيها لفنان استعراضى مشهور يقاوم بدع حداثة ما بعد الحرب) ، إلا أن الشىء الذى ضمن لأستير شخصيته النجومية على الشاشة فى كلتا الحالتين كان هو الفرجة ، منظره وهو يؤدى كـ "فريد آستير" . ومن هنا كانت صورته كنجم تقدم باستمرار من خلال جسده ، مصدر موهبته وكاريزمته charisma على مدار تاريخه الفنى ، والتى يمكن أن تلاحظ كأفضل ما يكون خلال الخمسينيات عندما كانت لقطة واحدة لساقيه (افتتاحية فيلم "الجوارب الحريرية") ، أو لقبعته (افتتاحية فيلم "عربة الفرقة") ، أو حتى لصوته (الغناء على عناوين فيلم "الوجه المرح") ، يمكن أن تدل فى الحال على هويته كنجم فى أى فيلم .

ومع أن هذه العلامات الأيقونية تحول آستير إلى فتش بطريقة غير متوقعة لبطل هوليوودى طويل العمر فنيا ، فإنها تتسق مع الوسائل التى استخدمتها كل أفلامه دائما لتؤكد بها على خاصيته النجومية كفنان استعراضى من خلال قابليته للفرجة spectacularity . مثال على ذلك أسلوبه الخاص فى الملابس – الذى يتراوح من قبعته الطويلة وستراته ذات الذيول التى تشبه العلامة التجارية والتى التصقت على الفور باسم "فريد آستير" فى سلسلة أفلامه فى RKO ، إلى "فانيلاته" الفضفاضة ووشاحه الزاهى الألوان بنفس لون الجوارب التى كان يرتديها فى أفلامه الملونة

فى شركة مترو – هذا الأسلوب الذى يلح على الفرجة على جسده بطرق تتعارض مع معالجة هوليوود النمطية للبطل الرجل . إن الشىء المميز تماما فى ظهور آستير فى افتتاحية فيلم "موكب عيد الفصح" Easter Parade (1948) ، الذى عاد به لشركة مترو جولدن ماير بعد عامين من الاعتزال ، ليس هو غناءه ورقصه بقدر ما هو حقيقة أن ألوان ملابسه الزاهية ، منذ أول لقطة فى الفيلم – الحلة الرمادية ، القميص القرمزى ، الصدرية البيضاء ، القرنفلة الزرقاء ، ربطة العنق السوداء ، المنديل الأبيض ، دبوس ربطة العنق اللؤلؤى ، الحذاء الذى يغطى الكاحل – قد حولته إلى فرجة جديرة تماما، كما تقول أغنية العناوين الختامية للفيلم ، بالتصوير : إنه بوضوح طقم ملابس لا يختلف فى غرضه عن الأسورة والعقود الخرزية لملابس فتيات الاستعراض ، وهو يضع أستير فى علاقة مقارنة صريحة مع نساء صالون الموضة (استعراض "عيد سعيد" Happy Easter) ، ومع الصبى الصغير ذى البنطال القصير الذى يتنافس معه على شراء لعبة فى الصيدلية بعد ذلك مباشرة (استعراض "دق مجنون" Drum Crazy) . وبالتالى ، عندما يقف آستير فى النهاية بجوار آن ميللر وبيتر لوفورد اللذين يقاسمانه البطولة، فإنه يظل بارزا باعتباره الفرجة الأساسية التى تشد نظر المشاهد لأن طقم ملابسه يصنع تناقضا قويا مع الألوان الأحادية التى يرتديها كلٌّ من لوفورد (ملابس بدرجات البنى) وميللر (فستان بلون الخوخ) .

وكما توضح افتتاحية "موكب عيد الفصح" ، فإن ما يجذب الانتباه فى فرجة أستير ، بعيدا عن تشييئه – كموضوع شهوانى – على طريقة فتيات الاستعراض ، هو حركة جسده ، والأهم هو قدرة شخصيته الاستعراضية على التمسرح ، وهو ما يعطى لهذا الجسد قيمته السينمائية فى النهاية . وبشكل محدد ، فإن "النجم" "فريد آستير" يبنى شخصيته الكاريزمية من مجازات عادة ما تعتبر "أنثوية" – النرجسية (فى أداءاته المنفردة وفقرات المؤثرات الخاصة) ، التى ترسم جسده بلغة الطاقة المتحررة والحركة المبهجة ؛ والاستعراضية (فى فقراته المسرحية ، والثنائيات التى يتحدى فيها الراقصان بعضهما ، أو هذه الرقصات التى تؤدى أمام مشاهدة واحدة ، أحيانا بغرض الإغواء) ، التى ترسم أداءه بلغة الفرجة الواعية بنفسها

واستعراض الأسلوب : والتنكرية (فى ملابسه المتأنقة ، والظهور بشخصيات متعددة فى بعض الفقرات المسرحية التى تتطلب ذلك ، وحبكات الأفلام العديدة التى تحتوى على التنكر أو الشخصيات الملتبسة فى هويتها) ، التى ترسم هويته بلغة التمثيل المسرحى والسلوكيات الاجتماعية . وتتقاطع هذه العناصر الثلاثة عند نقطة شخصيته كنجم حتى أن كل صفة من صفات "فريد أستير" هى نتاج عملهم المشترك . ملابسه فى "موكب عيد الفصح" مثلا تحتوى على تضمينات واضحة للاستعراضية والنرجسية وكذلك التنكرية، تماما كما تحتوى فقرة المؤثرات الخاصة فى "الزفاف الملكى" على أستير فى أداء استعراضى لرشاقته البدنية التى تساعد فى الواقع على تنكرية التزييف التكنولوجى الذى يمكنه من الرقص على شريط سينمائى تم التصوير عليه من قبل . كل هذا يساوى قولنا إن"فريد أستير" هو تمثيل بالغ المسرحة للذكورة على الشاشة، يتأرجح بين شخصية قصصية تتأسس فى الثنائية الثابتة والمختزلة لأدوار النوعين الجنسيين التقليدية من ناحية ، وبين شخصية مُغنٍّ وراقص ترسم بطاقتها الحركية قوة ليبيدية تعدِّل مفاهيم الذكورة التقليدية والرغبة الخطية .

وعلى الرغم من الشهرة السريعة التى حققها فى الثلاثينيات بسلسلة أفلامه الموسيقية الراقصة الرائعة مع روجرز ، فإن قناع شخصية أستير النجم كان فى أكثر لحظاته تجاوبا مع الثقافة الأمريكية بعد عودة أستير الناجحة - بشكل ساحق - بفيلم "موكب عيد الفصح" عام ١٩٤٨، ذلك أنه لم يكتف بمواصلة تحدى الجاذبية الأرضية كرجل راقص ، مع كل إمكانيات شركة متروجولدن ماير ووحدة مؤثرات آرثر فريد الكبيرة تحت تصرفه ، ولكنه أيضا بدا قادرا بشكل خارق - فى الرشاقة والسهولة والطاقة التى كان لايزال يتحرك بها على الشاشة - على استعادة الزمن الضائع . هذا هو سبب الاهتمام الكبير الذى أبديته بأفلام أستير المنتجة فى الخمسينيات، حتى بالرغم من أن البعض قد يجادل بسهولة بأن قناع شخصيته كنجم كان فى موضعه الصحيح خلال سنوات عمله فى RKO . ولكن - من الناحية التاريخية- هناك فارقا مهمًا بين المرحلتين من تاريخه الفنى ، وهو فارق ناتج إلى حد كبير عن قيام هوليوود بتحويل فيلم الرقص الذى كان يلعب بطولته أستير وروجرز إلى النوع الموسيقى الراقص "المتكامل العناصر" المنتج فى متروجولدن ماير .

إن أثـر الفيلم الموسيقى "المتكامـل" على العلاقـة بين السـرد والفقـرة الفنيـة، كما ذكرت قبلا ، عادة ما يساء فهمه أو على الأفضل يساء تقديمه ، حتى بواسطة الذين صنعوا هذه الأفلام ، باعتبار هذه العلاقة مجرد تحويل الغناء والرقص إلى سرد . فى لقاء أجرى فى أواخر الستينيات مع روجر إيدينز - كاتب الأغانى ومنسق الأصوات ، والمنتج المشارك فى وحدة فريد فى مترو - شرح مهارة السرد والفقرة الفنية المتكاملين بقوله : "عليك أن تكون حريصا بشأن الموسيقى فى الأفـلام - هناك أفلام موسيقية كثيـرة تخلو من العـلاقـة بين الحبكة والأغـانـى .. أنا أعـتـقـد أن الأغـانـى فى الفـيلم الموسيقى يجب أن تكون جـزءا من السـيناريو نفسـه ، أن تكون فـعليا حـوارا مـغنًّى (Johnson 1958; 180) . لكن الإنجاز الفعلى للفيلم الموسيقى المتكامل العناصر لم يكن ببسـاطة أن يسـتـخـدم المرء الفـقـرات الفنيـة لدفع الحـبكة إلى الأمـام ، مما يعنى أن الحصص الموسيقية تصبح فى علاقة تبعية بالحصص السردية . الأكثر تحديدا كما يشرح جيروم ديلاميتر :

> إن طبيعة تكامل الفيلم الموسيقى لا تكمن ببساطة فى فكرة أن الفقرات الموسيقية والرقصات ، على وجه الخصوص، يجب أن تدفع الحـبكة للأمـام ، ولكنهـا توحى أيضـا بتكامل العـمليـة السينمائية كلها . فالطريقة التى تصور بها الرقصات فى فيلم بعينه ، مثـلا ، توحى بنوع من التكامل بين عملية صنع الفـيلم وعـمليـة الرقص وبأنهـمـا مـعـا يسـاهمـان فـى تكامل الفـيلم .. وبالتأكيد فإن جزءا من عملية التكامل كما رآها (جين) كيلى هو التـحـرك بسـهـولة وطبـيعـيـة من حـصص السـرد إلى الفـقـرات الاستعراضية والعودة منها ؛ وهذا يحتاج إلى شخصية راقص ، بالرغم من أنه ليس من الضرورى تقديم الشخصية التى يدور عنها الفيلم على أنها تعمل بالرقص .
>
> (Delameter 1981: 98) .

فى فيلم موسيقى متكامل حقا ، حتى بالرغم من أن لغة "الدمج" تعنى دائما الإيحاء بالممارسة المتعارضة ، فإن تقاليد الفقرات الاستعراضية الخارجة عن الحكى ، المضادة للواقعية تتوارى داخل الحصص السردية المكتوبة وتؤثر عليها عن عمد ، كما يحدث عندما يحول شريط الصوت تسجيلات الحوار إلى صوت أقرب للميكروفونية قبل أن تبدأ إحدى الفقرات ، أو عندما تبدأ الموسيقى التصويرية فى التنبؤ بلحن فقرة قادمة ، أو عندما تبدأ حركة سير أحد النجوم فى اتخاذ الأبعاد الإيقاعية للرقص . ومن ثم فعلى الرغم من أن الفقرات الاستعراضية فى أفلام الثلاثينيات الموسيقية مثل سلسلة أفلام آستير - روجرز موضوعة بلا أى تفريق إطلاقا فى إطار تطور السرد، فإنها تختلف بالفعل عن القصة باعتبارها لحظات من الفرجة الموسيقية واضحة التميز . وعلى النقيض ، كما ضمنت فى أمثلتى عن انقطاع السرد وأسلوب المخاطبة الخارج عن الحكى ، فإن الأفلام الموسيقية فى فترة ما بعد الحرب تنقل انتباه المتفرجين من سردية الفيلم الموسيقى إلى استخدامه المتواصل للفرجة . يرجع هذا التحول فى الاهتمام إلى البناء التقليدى للفيلم الموسيقى فى مرحلة ما بعد الحرب ، والذى يميل إلى البناء على نهج باليه كبير كما فى فيلم "أمريكى فى باريس" An American in Paris (1951) إما يقطع السرد بالعرض أو يكرره فى شكل رقص ، ولكنه نادرا ما يحل حبكة .

والأكثر صلة بالنقطة التى أناقشها هنا هو أن الفيلم الموسيقى الراقص "المتكامل" ، الذى أصبح مرادفا لاسمى "فريد آستير" و"جين كيلى" ، قد فرض أيضا إعادة تقييم للنجم الذكر و"شخصيته الراقصة" بمصطلحات الفرجة بجانب السرد . ويوضح فيلم "القرصان" The Pirate (1948) بوجه خاص هذه الأسلبة styling الجديدة للذكورة فى الطريقة التى تتحول بها جودى جارلاند / مانويلا من افتتانها بالقرصان الأسطورى ماك الأسود ، الذى تتشيد ذكورته الفالوسية فى السردية (حكايات مغامراته فى الكتاب الذى تقرأه) ، إلى تقديرها لسيرافين المهرج / جين كيلى ، الذى تتشيد ذكورته المرحة والأدائية فى الفرجة.

و"القرصان" الذى يعد واحدا من الأفلام الأساسية فى أية قراءة لكيلى ، له أهمية تاريخية بالنسبة لآستير كذلك لأنه كان يفترض أن يتبع بـ "موكب عيد الفصح" من بطولة الثنائى كيلى – جارلاند أيضا ، ولكن عندما كُسر كاحل كيلى ، خرج أستير من اعتزاله وعاد إلى صفحات الروتوجراف (١٣) .

عندما يقال ويفعل كل شيء ، بسبب قيام النوع الفنى بـ "تأنيث" رجل الرقص والغناء من خلال الفرجة ، فإننى لا أعتقد أنها مجرد مصادفة فى تاريخ السينما أن تتواكب الشعبية الهائلة للفيلم الموسيقى الراقص الهوليوودى المتكامل لدى الجماهير والأستديوهات بالمثل، مع الفترة نفسها التى ازدهر فيها نوع سينمائى آخر مرتبط بفترة ما بعد الحرب وهو الـ "فيلم نوار" **film noir** . فعلى الرغم من أنه لم يحدث أبدا أن ظهر مخبر الـ "فيلم نوار" بهذه الأناقة والرشاقة ، أو تحرك بهذه النعومة والسهولة عبر ظلال المدينة ، كما فعل استير فى فقرة "باليه مطاردة الفتاة" **The Girl Hunt Ballet** الذى يختم فيلم "عربة الفرقة" فإن هذه الفقرة الظريفة والمبهرة تتضمن نوعا من العلاقة المعكوسة الموجودة بين النوعين ، من السرد بصوت خارجى **voice - over** على لسان البطل ، المصمم بأسلوب يحاكى ميكى سبيلان (*) ، إلى تمثيل الأنوثة باعتبارها ثنائية فى سيناريو الباليه ، حيث ترقص سيد شاريس الشخصيتين بحيوية هائلة من أجل إعطاء تأثير تهكمى ، ذلك أن القاتلة هنا يتضح أنها العذراء الشقراء وليس المرأة العنكبوت ذات الشعر الأسود . إن المقارنة التى يوحى بها "باليه مطاردة الفتاة" تمتد فى الواقع إلى قلب كلا النوعين بدرجة كبيرة ، ذلك لأن الفيلم الموسيقى الراقص المتكامل ، مثله مثل الـ "فيلم نوار" ، يمثل حياة المدينة بطرق متأثرة بشكل بالغ بألوان القلق التى سادت فترة ما بعد الحرب بشأن مكانة الذكر والذكورة ، بالرغم من حقيقة أن الفيلم الموسيقى مضى إلى أحد الأطراف (الإفراط البصرى) فى الوقت الذى مضى فيه الـ "فيلم نوار" إلى الطرف الآخر (الشُح البصرى) (١٤) . ولكن كلا منهما تلاءم

(*) Mickey Spillane اسمه الأصلى فرانك موريسون ولد ١٩١٨، وهو روائى متخصص فى أدب الجريمة وممثل فى عدد من الأفلام البوليسية الناجحة. (المترجم)

بطريقته مع مادية الفرجة السينمائية، وكلٌّ منهما احتفى بالابتكار التكنولوجى ، وكلٌّ منهما (كما توحى لوسى فيشر فى دراستها لفيلم "حرارة بيضاء" فى هذا الكتاب) يقدم نوعا معينا من الأداء النجمى الذكورى "المتأنث" ، حيث يناظر رجل الرقص والغناء المحارب العائد المخصى أو المخبر البوليسى الصعلوك فى دراما الـ "فيلم نوار".

وعلى النقيض من التصوير الأكثر قمعا ، والهيستيرى غالبا ، لإحياء التمييز بين أدوار كلا الجنسين فى أمريكا ما بعد الحرب فى الـ "فيلم نوار"، قام الفيلم الموسيقى بتخيل أسلوب بديل لذكورة ، تأسست فى الفرجة والتفرج، وأصبحت مرئية وذات جسد حرفيا على يد فريد آستير، ولم يكن هذا بالتأكيد إنجازا صعبا على نوع فنى سائد يتمتع بالشعبية . لكن فيلم هوليوود الموسيقى استطاع إنتاج هذا التأثير بهذه السهولة لأنه كان النوع الفنى الوحيد الذى أصبح بمقدوره ، من خلال فقراته الفنية ، أن يعامل أداء ذكورة النجم بهذا العمق والجدية والعلنية باعتباره فرجة .

الهوامش

(١) For furher elaboration see Lucy Fischer's discussion of female spectacle in "Dames" (1934) (Fischer 1989: 132 - 48) .

(٢) فى محاولتى لتحريك نجم الفيلم الموسيقى الذكر إلى ما وراء القلب البسيط لثنائية المتفرج الذكر / موضوع الاشتهاء المؤنث ، يجب أن أوضح أننى لا أقصد الإيحاء بأن هذا التشيؤ الجنسى الذى يصفه نيل لا ينطبق فى بعض الحالات (مثل جون ترافولتا ، المثال الذى يضربه نيل) . ولكن بما أن اهتمامى المحدد هنا هو الفيلم الموسيقى الراقص الهوليوودى المنتج فى عهد نظام الأستديو ، حيث يجسد شخص مثل فريد آستير كأفضل ما يكون العلاقة بين النجم الذكر والفرجة، فإن علىَّ أن أستبعد من مجال دراستى هؤلاء المطربين والراقصين المعبودين لدى المراهقين (ألفيس بريسلى ، بات بوون ، كليف ريتشارد .. إلخ) ، الذين جاءوا إلى الأفلام الموسيقية فى نهاية الخمسينيات ، وهؤلاء الذين تثير نجوميتهم أسئلة مهمة حول فرجة الذكر داخل وخارج الفيلم باعتبارهم مادة تقليدية للملصقات pin - up .

(٣) مع ذلك هناك بعض نجمات الأفلام الموسيقية الكبار يثرن المشاكل أمام هذا المقياس لفتاة الاستعراض . وأول من يرد إلى الذهن هى جودى جارلاند . فجسدها قصير الخصر – غير التقليدى بمقاييس فتاة الاستعراض وغير القابل للسيطرة من قبل الأستديو – كما اتضح مؤخراً – هو عنصر له دلالته ومخالف لصورتها كنجمة ، كما يشرح ريتشارد داير (See Dyer 1986: 156 - 68) . يرد إلى الذهن أيضا ملكة الفرجة فى مترو جولدن ماير ، استر ويليامز ؛ عندما تسللت الكاميرا إلى مشهد فخذيها العاريين فى فيلم "عروس بحر بمليون دولار" Milloin Dollar Mermaid (1952) ، حيث القوة البدنية ، والعضلات المروعة والكمال الرياضى المنضبط الذى يتضمنه جسدها (الذى يمكن مقارنته فى هذا السياق بجسد فيكتور ماتيور الذى يشاركها البطولة) تحول بالمثل قاعدة فتاة الاستعراض لصورتها كنجمة أنثى إلى شىء مختلف تماما .

(٤) يقيم روبن وود فرضية مماثلة حول فقرات "الجوارب الحريرية" عندما يعلن أن "حيويتها .. نفسها تسمو بوظائفها الأيديولوجية المحلية (Wood 1975: 67) ومع ذلك، فمن الأمور الدالة أنه لم يكن لديه سوى القليل جدا ليقوله عن فقرات آستير أو شاريس ، التى تكمن فيها بالأساس حيوية الفيلم ، كما سأبين لاحقا فى هذا المقال .

(٥) يعتقد جون مولر، الذى يقرأ كل فقرات آستير الفنية من خلال منطقها السردى، أن هذه "فقرة ضخمة الإنتاج صارخة وشنيعة" ويشكو – بشكل خاص – من افتقادها للترابط السردى الداخلى ، مستخلصا أن فقرة "هيتى" Haiti لا تنم عن أى عمليات تفكير على الإطلاق" (Mueller 1985: 329 ، ٣٣٠) ، مع ذلك يمكن أن يجادل المرء بأن غرض هذه الفقرة ، التى تؤجل تقديم بويل إلى ما بعد منتصفها على الأقل ،

هو إعطاء الأخ والأخت فرصة أخيرة للرقص معا، وبهذا المعنى يكون النمط pattern خلف حركات الرقصة هو انفصال وإعادة اتحاد الفريق المؤدى ؛ وهذا قد يكون السبب فى قيام المؤدين القصصيين بكسر "الشخصية" فى ندائهما لبعضهما خلف الستار بعدها ، معترفين باستمتاعهما المتبادل بتصفيق الجمهور . وعلى النقيض ، فإنهما يظلان فى "شخصية" المتواضعين اجتماعيا عقب فقرة "الكاذب" Liar فى ليلتهما الافتتاحية فى لندن ، ربما لأنهما فى الحفلة التى ستعقب الأداء يخططان لأن يكون كل منهما مرتبطا بالآخر وأنهما لا يزالان فريقا يمثل فى تزامن مثالى .

(٦) See, for example, the discussions of Astaire's dancing in Croce 1972, Delameter 1981, Mueller 1984 and 1985, and Mast 1987 .

(٧) قد يحاول المرء تفسير اختيار أستير وبويل (فى أول دور لها كفتاة راشدة) كأخوين ، لا كحبيبين ، بذكر فارق السن بينهما ، ولكن ألا يصبح هذا التفسير أكثر منطقية لو أنه أنتج فريقا من أب وابنته (مما يقوى ادعائى) ؟ بويل كانت بالفعل ثالث ممثلة يتم اختيارها لدور أخت أستير ، لتحل محل جودى جارلاند (كان هذا هو الرفض الذى أنهى علاقتها بمترو) التى حلت محل جونى أليسون . ويشير اختيار جارلاند ، التى لعبت البطولة أمام أستير كحبيبته فى "موكب عيد الفصح" ١٩٤٨ ، وكان مقررا أن تلعب دور زوجته فى "باركليز برودواى" Barkleys of Braodway فى العام التالى (ذهب الدور إلى جنجر روجرز) ، إلى أن فارق السن وحده لا يفسر تركيز السيناريو على فريق مكون من أخوين . والأكثر من ذلك أن موقف القصة يواصل الإحالات الخارج نصية إلى صورته فى أفلامه فى مترو جولدن ماير التى بدأت بـ "موكب عيد الفصح" و"باركليز برودواى" واستمرت عبر "عربة الفرقة" ، فى إحالة إلى عمل أستير كفريق مع أخته أديل .

(٨) لقد اخْتُصرت الفقرة بالفعل : الألبوم الموسيقى الأصلى لشركة مترو يتضمن نسخة مختصرة من الفقرة ، وفيلم "هذا هو الترفيه ٢" That's Entertainment II ، عرض فقط الجزء الأخير (جزء رقصة "كل ما فيك") . أكثر من ذلك ، فإن الفقرة نفسها قد صورت فى مقاطع بطريقة أكثر تقطعا حتى عن المعتاد ، ذلك أن شاريس ترتدى نوعين مختلفين من الملابس (أحدهما بسروال رجالى قصير بدلا من التنورة) وذلك لأجل القيام بدورانين صعبين حول الركبة . For the photographic illustration See Mueller 1985: 397.

(٩) يبين كلٌّ من جيروم ديلاميتر وجون مولر ، اللذين يعلقان على رقص أستير بتفصيل عظيم وعميق ، كيف أن تصميمات رقصاته تقاوم دائما إدخال لقطات لمتفرج ، ويذكر كلاهما هذه الفقرة لأن اللقطة المقربة لهيبورن تقطع منتصف الرقصة (لاشك أنها أدخلت لتسهيل التحول بين القطعين الفعليين فى تصوير الرقصة متتابعة) . ويذكرها ديلاميتر ليبين كيف يستطيع أن يدخل لقطة لمتفرج ليوفر "أرضية ملائمة للسرد" (١١٢) ، ذلك لأن الرقصة تقدم من أجل هيبورن ؛ بينما يشكو مولر ، على العكس ، من أن الفقرة تفتقر لهذه الأرضية السردية بالذات لأن "رد فعل هيبورن فى نهاية الرقصة لا يظهر" وأنه كان ينبغى ذلك للحفاظ على استمرارية السرد (Mueller 1985: 382) .

(١٠) For a detailed explanation of the studio practice of prerecording sound, see A. Williams 1981, and for discussion of the photographed address of numbers see Fever 1982 : 23 - 47 .

(١١) بالرغم من أن المرء يميل اليوم إلى النظر إلى الفيلم الموسيقى كمعالجة تحول أعمال برودواى الناجحة إلى استعراض فى الشارع ، فإنه لا يمكن الإقلال من شأن الفقرة الفنية البحتة فى الأفلام الموسيقية العادية خلال فترة ما بعد الحرب ، خاصة المنتجة من قبل مترو جولدن ماير . مجلة "لايف" Life نشرت فى عددها الصادر فى ١٤ أبريل ١٩٥٢ عرضا مسبقا لمجموعة من الأفلام الموسيقية القادمة المنتجة فى أستديو كالفر سيتى Culver City قالت عنها : "عروض خارقة (*) ضخمة الإنتاج ، براقة ، صاخبة ، محكمة الحبكة، متقنة الصنع" ولاحظت أن "هوليوود ، التى تحب السلاسل بشدة ، تعمل على سلسلة متجانسة : فالمزيد من المنتجين يصنعون المزيد من الأفلام الموسيقية ويتوقعون منها أن تحقق لهم المزيد والمزيد من الأرباح" . وبعد عامين نشرت مجلة "فارايتى" Variety فى ١٦ يونيو ١٩٥٤ أن "قيادة مترو المسئولة عن الأفلام الموسيقية تعمل بلا كلل . فثلث إنتاج الشركة القادم على الأقل عبارة عن معالجات موسيقية ويبدو أن رقم الأفلام الغنائية لعام ١٩٥٤ سوف يفوق الرقم ١٠ (من إجمالى ٤٥) التى عرضت عام ١٩٥٣" . لقد كانت الأفلام الموسيقية تمول بالأساس لصالح الصناعة بسبب ضخامتها كعروض خارقة لتقديم الفرجة على التقنيات الجديدة التى تعد الدعامة الأساسية لهوية نوعها الفنى ، والتى تحتاج أيضا إلى الدعم من نظام الأستديو المعقد المكون من الحرفيين والفنيين، ولذلك فعندما انهار هذا النظام ، آخذا معه الدعم الاقتصادى للتكنولوجيا المكلفة اللازمة لهذا النوع الفنى (مثل الـ "تكنيكالر Technicolor الثلاثى الخطوط على عكس "آنسو" Anso وإيستمان Eastman الأرخص والأكثر تشويشا)، فإن زوال الفيلم الموسيقى المتكامل الذى تجسد فى إنتاج شركة مترو على وجه الخصوص كان مسألة حتمية ، كما يدل الانخفاض الشديد فى عدد الأفلام الموسيقية التى أنتجتها الأستديوهات فى نهاية العقد .

(١٢) هذا لا يعنى أننى أقول بأن جين كيلى مستبعد من ملاحظاتى العامة حول نجوم الأفلام الموسيقية . فعلى الرغم من أن كيلى أكثر "ذكورة" بالمقاييس التقليدية - وأقسى حتى - من أستير فى شخصيته السينمائية ، فإن من الممكن فحصه بنفس الأسس . وعلى سبيل المثال ، فإن خوف كيلى من فقدان فحولته بالرقص يبدو أنه سبب الانعطافات الخاصة التى سلكتها شخصيته السينمائية لتميزه عن أستير: الاهتمام بالجسم الرياضى فى باليهات الديكور العديدة ، مثلا ، هو وسيلة لتعويض التطلع الذى يتعرض له جسده ، وإن كان هذا التطلع يشدد عليه فى بعض الفقرات بالاهتزاز المتكرر لمؤخرته فى البنطلون الضيق أو سروال البحارة . ونتيجة ذلك أنه كلما يزداد وعى كيلى بهويته الموسيقية كمؤدٍ رجل ، كلما يمضى إلى تطرفات هائلة لإنكارها، منتجا بذلك صورة سينمائية ذكورية أكثر تشققا وأقل ثقة بالنفس عن صورة أستير . هناك دراسة أكثر اكتمالا لكيلى فى سياق ما بعد الحرب يضمها كتابى القادم "الرجال المقنعون : الذكورة الأمريكية والأفلام خلال الخمسينيات" Masked Men: American Masculinity and the Movies During the Fifties .

(١٣) كتب موللر عام ١٩٨٥ أن الخطوط العامة لكل الفقرات كانت بالفعل مصممة من أجل كيلى ، وأن ما غيره أستير بالأساس هو الخطوات الفعلية (p. 277) .

(*) عرض خارق extravaganza عمل موسيقى يتميز بالإخراج الحافل والثياب الباذخة ومجاوزة المألوف شكلا وأسلوبا (عن المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية - ثروت عكاشة) . (المترجم)

(١٤) بالرغم من ميل الـ "فيلم نوار" لأن يكون النوع الفنى الأكثر والأكمل تمثيلا لمعالجة هوليوود ما بعد الحرب لحياة المدينـة بالنسبة للذكر الأمريكى ، فيجب إلا ينسى المـرء كم الأفـلام الموسيقية التى جرت أحداثها فى المدن ، أو التى خرجت من الأستديو لتصور فى شوارع نيويورك سيتى ("فى المدينة" On the Town ، ١٩٤٩) فى نفس الفتـرة التى فـعل فـيـها الـ "فـيلم نوار" نفس الشىء . وأهمـيـة المدينة بالنسبـة للأفـلام الموسيقية ، التى لعب بطولتهـا أستير وكذلك كيلى ، يمكن أن نحسهـا بعمـق لدى الجماهير المعاصرة لهذه الفترة ، على الأقل إذا كان لتقييم دوجلاس نيوتن لهذا النوع الفنى فى مجلة Sight and Sound فى ١٩٥٢ أى دلالة : "المدينة من أكبر عناصر الفيلم الموسيقى بالطبع .. ونتيجة ذلك أن الأفلام الموسيقية تعد من الأعمال الشـعرية النادرة التى تستخدم حياة المدينة كمجرد تفصيلة تزيينية أو كهدف للهجاء" (Newton 1952: 36) .

BIBLIOGRAPHY

1- Altman, R. (1987) The American Film Musical, Bloomington: Indiana University Press.

2- Croce, A. (1972) The Fred Astaire & Ginger Rogers Book, New York: Galahad Books.

3- Delameter, J. (1981) Dance in the Hollywood Musical, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.

4- Dyer, R. (1986) Heavenly Bodies: Film Stars and Society, New York: St Martin's Press.

5- Feuer, J. (1982) the Hollywood Musical, London: Macmillan.

6- Fischer, L. (1989). Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema, Princeton, NJ: Princeton University Press.

7- Johnson, A. (1958) ' Conversation with Roger Edens, Sight and Sound 27: 179 - 82.

8- Mast, G. (1987) Can't Help ' Singin ': the American Musical on Stage and Screen, Woodstock, NY: Overlook Press.

9- Mueller, J. (1984) ' Fred Astaire and the Integrated Musical ', Cinema Journal 24, 1: 28-40.

10- (1985) Astaire Dancing: the Musical Films, New York: Knopf.

11- Mulvey, L. (1972) ' Visual Pleasure and Narrative Cinema ' rpt 1989, in Visual and Other Pleasures, Bloomington: Indiana University Press, 14-26.

12- Neale, S. (1983) ' masculinity as Spectacle, Screen 24, 6 : 2-16.

Newton, D. (1952) ' Poetry in Fast and Musical Motion, Sight and Sound 22: 36 - 8.

13- Polan, D. (1986) Power and Paranoia: History, Narrative, and American Cinema 1940 - 1950, New York: Columbia University Press.

14- Schatz, T. (1981) Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System, New York: Random House.

15- Williams, A. (1981) ' The Musical Film and Recorded Popular Music ' in Rick Altman (ed.) Genre: the Musical, New York: Routledge147-58.

16- Williams, L. (1989) Hard Core: Power, Pleasure, and the ' Frenzy of the Visible ', Berkeley: university of California Press.

Wood, R. (1975) ' Art and Ideology: Notes on Silk Stockings ' rpt 1981, in Rick Altman (ed.) Genre: the Musical, New York: Routledge57-69.

(٣)

هيستيريا البنوة

فى فيلم " حرارة بيضاء "

لوسى فيشر

مقدمة : توعك الرجولة (*)

مع نهاية الحرب العالمية الثانية أصيب ملايين الرجال بوعى مفاجئ.. لقد كانوا بعيدين طوال شهور أو سنوات فى أكثر المساعى ذكورة على الإطلاق، حيث لا شىء يعول عليه أكثر من تضامن الذكور، والقدرة على الاحتمال، والرصاص (**) ثم ذات يوم بعد أن انتهت الحرب، استيقظ الذكر الأمريكى ليجد نفسه هائمًا فى عالم ليس فيه مجال لاستخدام رجولته.

(Ehrenreich and English 1978: 214)

عندما دخل منظور النوع الجنسى إلى دراسة السينما فى السبعينيات، اتجه النقد إلى تعريف العالم الاجتماعى فى إطار متناقضات متمايزة: الذكر والأنثى، الفاحص والمفحوص، الثقافة والطبيعة، الإيجابى والسلبى، التلصصى والماسوشى.

(*) التعبير المستخدم هنا MAL (E) s من كلمتين بينهما جناس هما "ذكر" و"وعكة" صحية.(المترجم)

(**) الكلمة الإنجليزية balls تعنى الرصاص والخصيات (جمع خصية). (المترجم)

وعلى مدار العقد التالى جرى اختبار هذه التقسيمات الثنائية - خاصة ما يتعلق منها بالأفكار الثابتة static حول الذكورة. فى عام ١٩٨٨ أصدرت مجلة "كاميرا أوبسكورا" عددا بعنوان "متاعب الذكر" Male Trouble وفى عام ١٩٨٩ نشرت (دار) "ديفرينسيس" differences كتاب "ذاتية الذكر" Male Subjectivity . والكثير من هذا العمل التنظيرى تناول المشهد المعاصر، هذه الفترة التى ينظر فيها إلى الحدود بين الجنسين على أنها متداخلة. لقد فحصت كونستانس بينلى (١٩٨٩) المحتوى التاريخى لـ بى - وى هيرمان(*)، ودرس بول سميث (١٩٨٩) الفرجة الشهوانية لـ كلينت إيستورد، كما درست كارول - آن تيلر (١٩٨٩) الرغبة فى استبدال الجنس transsexuality لدى رينى ريتشاردز، ولكن استقصاء الذكورة يصلح بالمثل لحقب أخرى كانت فيها الأدوار الجنسية أكثر تحديدا.

ومن هذه الحقب أمريكا الأربعينيات، فبينما كانت ثقافة زمن الحرب تتخيل مثالا للذكورة المطلقة ("الجندى جو" GI Joe) (**) ، كانت الخبرة الفعلية تكمن فى مكان آخر - فى نقطة التقاء بين (ما أطلقت عليه دانا بولان) "السلطة والبارانويا". وهى العبارة التى تنطبق جيدا على فيلم "حرارة بيضاء" White Heat (1949) - وهو فيلم تلتقى فيه الفحولة بالهيستيريا. فبطل الدراما المجنون كودى جاريت (جيمس كاجنى) شخصية تجسد وتسجل المخاوف الثقافية التى لا تحصى بشأن الذكورة: شكوك الجندى الذى تم تسريحه، المخاوف من المحاربين العائدين، أوجه القلق على الرجولة داخل الأسرة الأمريكية النووية (التى تتكون من أب وأم وأبنائهما).

(*) بى - وى هيرمان الاسم الذى اشتهر به الممثل بول رويتر الذى شارك فى عدة أفلام ومسلسلات رعب . (المترجم)

(**) "GI Joe" اصطلاح عسكرى لجندى المشاة العام وهو أقل الجنود درجة فى الجيش و "GI Joe" عنوان فيلم أخرجه ويليام ويلمان عام ١٩٤٥ يتناول تجربة مراسل حربى اشتهر بسرد بطولات الجنود العاديين وحظيت موضوعاته وكذلك الفيلم بشعبية كبيرة وفى عام١٩٩٧ لعبت الممثلة ديمى مور دور مجندة فى سلاح المشاة فى فيلم نسوى النزعة بعنوان " المجنده جين " "GI Jane" من إخراج ريدلى سكوت . (المترجم)

جنوح الأحداث

إننا لا نعلم ما الخطأ الذى حدث فى (كودى) جاريت ولكننا نعلم أنه أحب أمه.

(Hurley 1987: 12)

أن نقرن بين كودى جاريت وبين الهيستيريا معناه أن نصفه بشبح "النسونة" (تقيدا بالجذور الإتيمولوجية (*) للمصطلح) (١) . ولكن من الأمور الحاسمة أن نتتبع سير عملية "التأنيث" التى تسم النص، لقد صور كودى بوضوح كشخص غير متزن ويعانى من "نوبات عصابية متكررة" (Rotarian 1950: 41) . ولكن جنونه يتخذ شكلا خاصا – وهو نوبات الصداع النصفى (٢). فى الأربعينيات كانت نظريات العلاج النفس – جسدية psychosomatic منتشرة، وكما يبين ستانلى كوب: "كلمة جديدة دخلت عالم الطب. إنها البدعة السائدة. لابد أن يعرف المرء "السيكوماتية" حتى يستطيع مواكبة العصر" (Cobb 1943: 149) . وفى ١٩٤٧ استشهد فلاندرز دونبار بكلمات س. جرافين حول موضوع يتعلق بنفس مرض كودى.

من أكثر المشاكل إثارة فى الطب العلاجى هى التى تتعلق بعلاج الصداع. والسبب الرئيسى وراء هذا يكمن فى العجز عن كشف.. العامل المسبب، النفسى..

(Dunbr 1947: 74)

حتى وقت قريب، كان ينظر إلى الصداع النصفى على أنه ناتج عن أسباب نفسية، فيقارنه أوليفر ساكس بـ "الأحلام والتشكلات الهيستيرية وأعراض العصاب" (Sacks 1985: 207-8) . وفى "حرارة بيضاء" نعلم أن نوبات صداع كودى نشأت فى الطفولة، كمحاولة لاستدرار الحب. (وكما يلاحظ فيليب هارتنج، فقد "كانت متخيلة فى البداية

(*) إتيمولوجى Etymoloy العلم الخاص بدراسة أصول الألفاظ وتاريخها. (المترجم)

ثم أصبحت حقيقية فيما بعد" (Hartung 1949: 560) . وعلى هذا فإن كودى يستعرض "تحول" توترات اللاوعى الهيستيرية إلى أعراض بدنية ملموسة.

وإذا كانت الهيستيريا مرتبطة بالنساء، فكذلك الصداع النصفى. وكما يلاحظ جوزيف باتريك بيرى فإن "الإناث على الأرجح أكثر تعرضا له من الذكور" (Perry 1981: 12) . ولأن مرض كودى مرتبط بالرأس فهذا يؤنثه. بما أن العقل يقرن بالذكر والجسد بالأنثى – فإن ألمه العقلى (وتحوله إلى تشنجات جسدية) شىء يشكك فى ذكورته. ويرى كوب أن "اختيار" المريض للعرض السيكوماتى له معان دلالية: "تستطيع الحالة السيكولوجية من خلال معناها الرمزى أن تستولى على الوظيفة الباثولوجية (*) لأحد الأعضاء أو غيره" (Cobb 1943: 158) .

ويحمل كودى علامة أخرى من علامات الهيستيريا: وهى الميل إلى الهلوسة. فبعد موت أمه، يجوب الغابة لمجرد "التحدث إلى ماما". وحقيقة أن خيالات جاريت مرتبطة بأمه لها دلالة حاسمة، ذلك أن جذور هيستيريته، بوضوح، هى "تعلقه غير المألوف بأمه" – وهو شىء كان من شأنه أن يثير اهتمام جمهور الأربعينيات، التى شهدت صعود نجم التحليل النفسى. ويطلق بولان على عرض كودى "تثبيت" شاذ على الأم" (Polan 1986: 165)؛ ويحكم عليه هارلى بأنه "مركب أوديب" (Hurely 1987: 11)؛ أما بوسلى كراوثير (Crowther 1949: 7) ودوديت سى. سميث الصغير (Smith Jr. 1975) فيطلقان على جاريت لقب "ابن أمه". من هنا يبدو أن نكوص كودى إلى مرحلة الطفولة هو سبب كلٍّ من عصابه وإجرامه، والذى يجعل منه "حدثا" جانحا فى منتصف العمر. فبموت أبيه وكونه الطفل الوحيد امتلك كودى أمه لنفسه. وبالرغم من أنه متزوج، فإن زوجته غير مخلصة، والأم هى التى تكشف خيانة فيرنا. ويرى توم كونلى أن كودى محاصر عاطفيا داخل "الرباط المزدوج للتبعية إلى أمه وزوجته" (Conley 1981-2: 144) . ومن الدال أن نوبات كودى الهيستيرية تتضمن أمه. فأول صداع يصاب به يحدث فى كوخ

(*) pathology باثولوجى علم دراسة أسباب الأمراض. (المترجم)

منعزل، بعد أن تقوم العصابة بنهب أحد القطارات. وماما هى التى تمرضه، وتنسحب معه من المكان العام فى غرفة المعيشة إلى العالم الخاص لغرفة النوم - حيث تدلك صدغيه وتهدهده فى حجرها. النوبة التالية (التى تحدث فى "ورشة" السجن) تأتى عقب زيارتها له؛ وتأتى الأخيرة فى قاعة الطعام عندما يعلم بوفاة ماما. ومن الطريف أن البحث حول الصداع النصفى قد سعى إلى ربط المرض بالأمومة. ويصف جون بيرس دراسة ظهرت عام ١٩٣٥ جاء فيها أنه "كان يفترض تجريبيا أن أحد الميكانيزمات النفسية للإصابة بالصداع النصفى.. هو الصراع بين الرغبة فى الهرب من تأثير الأم وبين قوة قهرية تمنع تركها" (Pearce 1975: 52) . ومن ثم، فقد كان ينظر إلى المرضى باعتبارهم سجناء "الارتباط بالأم" (Pearce 1975: 52) . والعرض الختامى لهيستيريا كودى هو عنفه المفرط، وهى خصلة صدمت نقاد تلك الفترة. فقد وجد كراوثر (Crwoth-er 1949: 7) أن الفيلم "بالغ التوحش"، بينما وصفته صحيفة "ذا ساترداى ريفيو" The Saturday Review بأنه "عنيف، دموى.. يعج بالجثث" و"قاسى القلب" (١٩٤٩: ٢٨). ويتركز عنف كودى فى الانفجار التصفوى الذى ينهى الفيلم وحياته. ومن الدال، أنه يتمتم أثناء ذلك بعباراته الشهيرة: "فعلتها يا ماما! قمة العالم!". وقد رأى البعض أن الاستعارة الأموية محفورة على هذا الجزء الذى يتميز بتنسيق مناظره mise-en-scéne الشديد. فيلاحظ ماجيليان أن "الأنابيب الملتفة حول بعضها والمعوجات (*) والأجسام الكروية، وملفات الأسلاك وأنابيب تكرير البترول الطويلة توحى بصورة "أمنا الأرض على هيئة معدن" (McGilligan 1984: 1) .

وإذا كان كودى يتعرض "لنزع الذكورة" من خلال الهيستيريا، كذلك تنقطع الأدوار النوع جنسية التقليدية فى مستويات أخرى من النص. فالأم جاريت، على الرغم من أنها أنثى بشكل كافٍ لتمثيل الأمومة الغليلة (**) فإنها أيضا "مذكرة" بشدة. فهى رأس الجريمة وزعيمة عصابة جاريت ووريثة معطف المجرمين الذى كان يملكه زوجها الميت.

(*) retort المعوجة أنبوب زجاجى يستخدم فى المعامل على شكل الإبريق أو النارجيلة الصغيرة. (المترجم)
(**) malevolent ذات الغل الحقود التى تسعى لإيذاء الآخرين. (المترجم)

إن كل الأبحاث فى الإجرام تقريبا تؤيد غلبته لدى الذكور. وكما يقول مايكل آر. جوتفريدسون وترافيس هيرشي: "الرجال دائما وفى كل مكان أكثر ميلا من النساء لارتكاب الأعمال الإجرامية" (Gottfredson and Hirschi 1990: 145) . إن ماما الفيلم، كما مثلتها مارجريت ويشرلى (بستراتها ذات الأكتاف العريضة وأسلوب إلقائها الصارم المضغوط)، هى بالأحرى ماما "سليطة" وحتى "مسترجلة"، ماما بمسدس.

وفى الواقع فإن قصة جاريت مأخوذة عن عصابة باركر التاريخية - وهى عائلة من الخارجين على القانون أرهبت أمريكا فى الثلاثينيات. وكانت تتكون من الأم (آريزونا كلارك) باركر وأبنائها الأربعة، وكذلك عدد آخر من المجرمين. وهناك جدال حول وضع الأم كفرد فى العصابة. فبينما تصورها الأسطورة كمجرمة قاسية، وعضو فى العصابة، يتوسل الفين كاربيس الاختلاف:

> *كانت مجرد ربة بيت تقليدية من أوزانكس.. تقضى وقت فراغها فى عمل الأحاجى المصورة والاستماع إلى الراديو - مثل أى أم تضج أبناؤها .*

(Karpis 1917: 81)

هناك لمحة من التعطف تصم رفض كاربيس لأن يرى الأم كعقل مدبر: "بالنظر إلى شخصيتها وعقلها وأسلوبها كان هذا مستحيلا" (٩١). ومن الواضح أن الأم جاريت صنعت على نموذج باركر الأسطورية - أنثى مخيفة ربما تكون أو ربما لا تكون قد وجدت بهذا الشكل.

وينطبق خلط "حرارة بيضاء" للأدوار الجنسية على هانك فالون (آدموند أو برايان) عميل مباحث الأموال العامة أيضا. فعلى الرغم من أنه رجل نموذجى الهيئة فإن العملية السرية التى يقوم بها تتطلب منه أن يلعب دور الأنثى حتى يفوز بثقة كودى. ولذلك، فعندما يصاب جاريت بنوبة صداع "الورشة" يقوم فالون (فال - أون) (*)

(*) تلميح إلى كلمة فالوس وإلى فعل " يسقط على " أو " ينام فوق ".(المترجم)

بحمايته وتمريضه، كما لو كان "أم بديلة" (McGilligan 1984: 30) . وتسيطر فوضى النوع الجنسى أيضا على تفاصيل موت الأم. فبينما يعتقد كودى فى البداية، أن الجانى رجل (خصمه بيج إد)، يعلم فيما بعد أنه فيرنا.

هذا العالم المتعدد الأشكال لفيلم "حرارة بيضاء" ملطخ لا بإحساس التهتك الساذج؛ ولكنه مكسو بالتحكم الشاذ. وعندما يتصرف الرجال كالنساء والنساء كالرجال فهذا يعنى أن "الجميل دميم والدميم جميل" (*) ، فإذا وسعنا من الإحالة لن يكون من الصعب أن نتصور الأم جاريت فى صورة الليدى ماكبث فى "فيلم نوار"، تتلاعب بابنها بطريقة تحمل شبهة غشيان المحارم – وتنتقل هيستيريتها المشينة إلى طفلها. (اخرج، اخرج، أيها "الصداع الملعون!") (**) . إنها حرارة أنثوية "حمراء" (مرتبطة بالدم) تتحول إلى حرارة ذكورية "بيضاء".

"قناع" كاجنى : الرجال الحقيقون لا يغنون ولا يرقصون

لقد فعلتها، ياماما، قمة العالم!

(Cody Jarrett)

كنا نتوسم فى أمنا دائما شخصا يمكننا أن نستعرض لأجله. وأيا كانت الأشياء المبهرة التى نفعلها، كان لسان حالنا يقول "انظرى ياماما، إننى أرقص"

(Cagney 1976: 25) .

لقد لاحظ النقاد كيف تتخلل قضية الأمومة صورة كاجنى السينمائية. وكما يقول باتريك ماجيليان فإن "وجود" أم تمثل الجذور بالنسبة له كان جزءا أساسيا من

(*) إحالة إلى مسرحية "ماكبث" الفصل الأول ، حيث ترد العبارة على لسان إحدى الساحرات . (المترجم)

(**) إحالة أخرى إلى "ماكبث" وعبارة الليدى ماكبث بعد إصابتها بالجنون: "اخرجى أيتها البقعة اللعينة ! اخرجى!. (المترجم)

"قناع" persona كاجنى السينمائية (McGillian 1984:26) . أكثر من ذلك يرى هارلى فى شخصية النجم علامة "الطفل داخل الرجل" (Hurley 1987: 11) . هذا الوضع الطفولى يجد ما يؤيده أيضا فى سيرة كاجنى الذاتية، حيث يجد فى أمه "مفتاح" أسرة كاجنى (Cagney 1976: 2) .

الحالة فى "حرارة بيضاء" واضحة بالفعل. ولكن هذا الفيلم كان مسبوقا بفيلم "عدو الشعب" (1931) The Public Of Enemy الذى يحتوى على خطاب أمومى رئيسى. فالدراما تدور حول الأخوين مايك (دونالد كوك) وتوم (كاجنى) باورز، اللذين نشأ فى بيئة صعبة، ويتخذ مايك (مثل كاجنى الحقيقى) الطريق المستقيم والضيق، حيث يحظى بالتعليم والنجاح بطريقة شرعية، ولكن توم، من ناحية أخرى، يصبح مجرما. أما الأم باورز (بيريل ميرسر) التى تحب كلا منهما بالدرجة نفسها، فهى (على عكس الأم جاريت) "ملاك فى المنزل". وفى نهاية الدراما يتعرض توم (الذى يطلق عليه الرصاص، ويدخل المستشفى ويوضع فى الأربطة) إلى الخطف على يد عصابة منافسة ويلقى به أمام عتبة الأم، ميتا. شبه "مومياء" يأتى للبيت إلى "ماما" (*) فى نكوص يترادف مع الموت.

على الرغم من أن كاجنى قد بدأ حياته الفنية كممثل "فودفيل" إلا أن شهرته السينمائية ارتبطت بنوع أفلام "العصابات": ليس فقط فى "عدو الشعب" ولكن فى "رجال جى" G-Men (1935) و"ملائكة لهم وجوه قذرة" Angels with Dirty Faces (1938) و"زئير العشرينيات" The Roaring Twenties (1939) . وكاجنى الذى رقص فى فيلم "موكب فوتلايت" Footlight Parade (1933)، قاوم نمطية رجل العصابات بمزيد من العدوانية فى الأربعينيات وفاز بالأوسكار عن أدائه فى الفيلم الموسيقى "يانكى دودل داندى" Yankee Doodle Dandy (**) (١٩٤٢) . وعقب هذا النصر، ترك شركة "إخوان وارنر" وأنشأ شركة

(*) هناك جناس مقصود بين لفظى Mummy – مومياء – و Mom – ماما. (المترجم)

(**) أغنية شعبية انتشرت أثناء فترة الثورة الأمريكية ومعناها الحرفى "اليانكى" – الأمريكى الشمالى الأنجلوساكسونى الأصل – "يتبختر متغندراً".(المترجم)

إنتاج خاصة، بحثا عن أدوار أقل عنفا. وقدم ثلاثة أفلام خلال ست سنوات هي "جوني تعال متأخراً" Johnny Come Lately (1943) و"دماء على الشمس" Blood on the Sun (1945) و"زمن حياتك" The Time of your Life (1948) ، ولكن لم ينجح ولا واحد منهم.

وفي ١٩٤٩ عاد كاجني مهزوما إلى "وارنر" ليستعيد أدوار الرجل القوى، وحيّاه النقاد على ذلك. يجد جون ماكارتن أنه "من سوء الحظ" في السنوات الفاصلة أن "السيد كاجني قد أصبح ناعما، ومحببا تقريبا، وانتقل إلى جانب الملائكة" ثم يحييه على عودته إلى "القطيع" (McCarten 1949: 63) وتصيح مجلة "لايف": "كاجني يعود للقتل" وتؤكد لنا أن "جيمي القديم قد عاد" (McCarten 1949: 83) . وتحتفي مجلة "تايم" بعودته إلى "نوعية دور المجرم الذى جعله مشهوراً" (McCarten 1949: 100) . ويحمل ملصق للفيلم عبارة: "جيمي عاد إلى الحركة مجدداً !" (Halliwell 1977: 122) .

ولكن بالنسبة لكاجني لم يكن "حرارة بيضاء" سوى "عمل آخر من الأعمال الرخيصة"، فيلم من أفلام "الصيغ الثابتة" Formula (Cagney 1976:125) ذلك أنه يفضل دور الراقص المحترف الأكثر رقة :

> *في كل حوار صحفي تقريبا، وفي معظم الأحاديث هناك سؤال يتكرر بلا كلل: ما هو فيلمي المفضل؟ كثير من الناس يعتقدون أن اختياري سيقع على واحد من أفلام "الضرب والرزع" هذه. أحد النقاد الفطنين.. لا يفهم لماذا اخترت "يانكي دودل داندي" بدلا من "حرارة بيضاء" و"عدو الشعب". والإجابة بسيطة.. من يصبح رجل غناء ورقص مرة، يظل دائما رجل غناء ورقص. في هذا البيان الموجز تجدون قصة حياتي.*
>
> (Cagney 1976: 104) .

ويعلق ماجيليجان على سخرية موقف كاجني، واضعا إياه داخل إطار سيرة حياته:

لقد قضى عمره فى مقاومة صورته كـ "رجل عنيف" بالارتفاع فوق "جحيم المطبخ" الذى عرفه فى طفولته وفيما بعد بمحاربة دور العصابات النمطى الذى التصق به.. كفنان حساس.. كان يفضل أن يتصور نفسه كرجل غناء ورقص.

(Mac Gilligan 1984: 21)

يستتر خلف هذه المناقشة للأدوار المتعارضة لكاجنى خطاب عن "الذكورة" و"الأنوثة". ترتبط أفلام الجريمة بالمذكر، بينما ترتبط الأفلام الموسيقية بالمؤنث. وعلى الرغم من أن هذا الربط المتعلق بالنوع الجنسى يخص الجمهور، إلا أنه يرتبط كذلك بالنجم الذكر. (يرى ستيف نيل أن الأفلام الموسيقية تسمح بعملية "التأنيث" وأنها النوع الفنى السائد الوحيد "الذى يقوم فيه جسد الرجل بالاستعراض بلا خجل" (Neale 1983: 15) . وبينما يكون رجل العصابات النموذجي (مثل إدوارد جى. روبنسون) فحلا، فإن الراقص النموذجي archetypal (مثل فريد أستير) "يخاطر بالتأنث". وعلى الرغم من أن آستير يظل "قابلا" لأن يكون غيرى جنسيا، فإن المرء يحتاج فحسب إلى التفكير فى القوالب الثابتة الثقافية المرتبطة براقص الباليه الذكر ليرى نقطة النهاية على المتواصّل continuum . لاحظ اللغة التى يستخدمها ماكارتن فى وصف تحول كاجنى عن أدوار رجل العصابات. إنه يبدى أسفه على أن كاجنى أصبح "طريا" و"محببا"، وأنه تحول إلى "ملاك" – وكلها كلمات "ناعمة" ترتبط بالمؤنث. وبالمثل يشير ماجيليجان إلى كاجنى باعتباره "فنانا حساسا". من هنا فعندما يقول كاجنى إنه يفضل أن يكون "رجل غناء ورقص"، فلعله يسعى إلى التحرر من إملاءات النوع الجنسى الأحادية التصور: أى أن يكون "رجلا مذكرا ومؤنثا". ويتذكر المرء عبارة توم باورز فى "عدو الشعب" وهو يموت تحت وابل من الرصاص: "أنا لست قويا إلى هذا الحد". لكن الجمهور (هل هو عدو شعب آخر؟) رفض صورة كاجنى المنزوعة القوة.

حتى فى "حرارة بيضاء" (الذى وصف بأنه "مرجل من الانفعال الذكورى العنيف") (١٩٧٥: ١٨ "Big Shots") ، فإن كاجنى مسئول عن مراودة "التأنث". وتذكرنا نوبات صداعه النصفى (لحظات هيستيريته المتطرفة) بالفقرات الفنية فى أفلامه الموسيقية، حيث يترنح كاجنى بخطوات مرسومة مصممة عبر أرض الغرفة [٣] . وفى سيرته الذاتية يقول كاجنى أيضا إنه مؤلف المشهد الذى يستريح فيه كودى على حجر أمه أثناء تمريضها لصداعه [٤] .

> *فكرت فى أن نجرب شيئا، أن نقوم بمقامرة صغيرة.. تساءلت عما إذا كنا نستطيع أن نجرؤ على أن نجلسه فى حجرها مرة ليستريح. قلت للمخرج راءول وولش "فلنر ما إذا كان بإمكاننا أن نفلت بفعلتنا هذه" فقال لى "دعنا نحاول" وفعلناها ونجحت.*

(Cagney, 1976: 126) .

ويتذكر كاتب السيناريو بن روبرتس (الذى شارك العمل مع إيفان جوف) الإثارة التى كان عليها كاجنى يوم التصوير:

> *جاء جيمى إلى المكتب فى أحد الأيام وقال "لقد فعلت للتو شيئا مروعاً ولا أعلم ما إذا كان سينجح". فسألناه : "ماذا فعلت؟" فقال: "لقد جلست على حجر ماما"*

(McGilligan) .

ويتذكر جوف أنه عندما عرض الفيلم "ارتاع الجمهور ولكنهم كانوا يعرفون أنهم ينظرون إلى شىء شخصى بشكل مرعب" (McGilligan 1984: 26) .

مرة أخرى تبدو الجمل الوصفية كاشفة. إن جعل رجل ناضج يجلس على حجر أمه لهو "مقامرة" ، "مروعة" ، "جريئة" فعلة "يفلت المرء بها" (راءول وولش أيضا يستخدم المصطلح الأخير (Walsh 1974: 348) وهو نفس ما يفعله ناقد مجلة "تايم" (The New Pictures 1949) .

ومن الدال أن جوف قد استشعر فى عمل كاجنى "شيئا شخصيا بشكل مرعب". لأنه إذا وضعنا فى اعتبارنا صورة رجل الغناء والرقص الذى يحب أمه، فإن هذا قد يكون حقيقياً. ولكن لماذا تكون الحقيقة المرعبة؟

حرارة بيضاء وحلاوة باردة :

هنـاك أمـراض معينة تبدو شديدة الارتباط بثقافة حقبة معينة كما لو أنها قد انبثقت عن الجانب المظلم للخيال الجمعى.

(Miller 1991:1)

لعلنا نسأل بعد أن كشفنا عن كلا الخطابين الأمومى والهيستيرى فى "حرارة بيضاء" عن مدى كون الفيلم ثمرة عصره (يصفه كوناى بأنه "سيناريو" لـ "لا وعى سنوات ما بعد الحرب" (Conley 1981: 2-138) . فما هى الميول الثقافية فى أمريكا الأربعينيات التى تساعدنا على فك شفرة أسلوب مخاطبة الفيلم الملتوى ولكن القوى ؟

من الواضح أنه ينبغى علينا فحص تأثير الحرب العالمية الثانية، على مدار حوالى أربع سنوات فى الوقت الذى بدأ فيه عرض الفيلم. لقد أشار بعض النقاد إلى نهاية "حرارة بيضاء" الأبوكاليبتية apocalyptic (*) ، مستشهدين بالمقارنات بين انفجار معمل التكرير وبين القنبلة الذرية (٥) . وبالمثل يقارن ماكارتن بين المطاردة البوليسية عالية التقنية فى الفيلم وبين "غزو نورماندى" (Mcarten 1949: 127-8) . ولاحظ كتاب آخرون لكنة السخرية المتفشية فى الفيلم، ورأوا فيها دلالة على الميل إلى التحرر من الوهم الذى ساد هذه المرحلة. ويقول ماجيليجان أن كاتبى السيناريو قصدا أن يرمز الفيلم إلى "كل ما أصاب العالم من ضرر.. لقد ظهرت الولايات المتحدة كمنتصر..

(*) أبوكاليبيس apocalypse عنوان سفر الرؤيا أو "نهاية العالم" أو "يوم القيامة" آخر أسفار الإنجيل ومنها الصفة apocalyptic . (المترجم)

ولكن المحاربين السابقين المعاقين العائدين إلى الوطن وجدوا روحًا متغيرة فى البلد" (McGilligan 1984: 9) . ومع أن الحصر النفسى لفترة ما بعد الحرب فى "حرارة بيضاء" قد تم التنبه إليه، فإن أحدًا لم يجر مقارنة محددة بين كودى جاريت وبين هذا "الجندى العادى" العائد، بالرغم من إشارة ماجيليجان إلى "المحاربين السابقين المعاقين". ولكن فى اللحظة التى نتخيل فيها المقارنة يصبح من المستحيل تجنبها. كان العقل الأمريكى مثقلا بالأعداد الهائلة من الرجال الذين أعلن أنهم "عصابيون نفسيا" خلال عملية التسجيل بالجيش أو فى الحرب نفسها. ويحصى بنجامين سى - باوكر فى معرض حديثه عن عملية الاختيار للمجندين أن "حوالى ١٤ بالمائة من كل الرجال المفحوصين لتأدية الخدمة كانوا يرفضون لأسباب تتعلق بالعصاب النفسى" (Bowker 1946: 33) . ويلاحظ ويلارد وولر فى معرض تعليقه على الصدمة الناتجة عن القذائف أن "القوات المسلحة كانت تقوم بتسريح المحاربين المصابين بالعصاب النفسى بمعدل عشرة آلاف حالة شهريا فى نهاية عام ١٩٤٣ وبداية ١٩٤٤ (Waller 1944:155) . من ثم، فإن موضوع هيستيريا الذكور كان شائعا، ومن المفهوم أنه كان ينبغى أن ينتقل إلى "حرارة بيضاء". ولكن لماذا، على وجه التحديد، يمكن أن نقارن كودى جاريت بالجندى المتعاقد المصاب بالعصاب النفسى؟

أول الهموم التى كانت تتعلق بالجندى العائد هو عنفه المحتمل. كان مفهومًا أنه تدرب ليصبح ماكينة قتل حتى أنه قد يفشل فى التغلب على "تربيته" هذه داخل سياق متحضر. ويصف وولر الجندى العائد بأنه "خطر على المجتمع" (١٣) و"خبير فى الموت" (Waller 1944: 247) .

> *إن عمل الجندى.. هو القتل، والجيش يؤدى مهمة ناجحة فى إعداده لذلك. يتعلم الجندى أن يقتل بدماء باردة، وبطريقة محترفة. ولكن تحت الظروف تخرج الميول السادية - العدوانية للرجال العسكريين عن إطار التحكيم.*

(Waller 1944: 45-6) .

لن نقوم بقفزة كبيرة إذا طبقنا هذا الوصف على كودى جاريت "خبير الموت"، "المحترف"، "بارد الدماء" الذى يطلق الرصاص على كتيبة من الرجال داخل صندوق سيارة. ووالر يربط أيضا بين مصطلح "انفجارى" و"الجندى العادى" العائد (Waller 1944: 167) ، كما يخبرنا باوكر بأن المجتمع، نتيجة لذلك، "يجلس فوق قنبلة ذرية" (Bowker 1946: 30) . مرة أخرى يتذكر المرء خاتمة "حرارة بيضاء"،حيث يقف جاريت مباعدا ما بين ساقيه فوق صهريج غاز يحترق.

ومع ذلك لا تزال هناك مقارنات أقوى بين كودى والجندى العائد: ومنها ارتباطهما المشترك بالجريمة، يصنف باوكر عناوين الصحف الرئيسية المخيفة التى غمرت الرأى العام الأمريكى :

"مجند عائد يقطع رأس زوجته بآلة قطع الأشجار" .

"جندى بحرية سابق متهم بالقتل والاغتصاب" .

"أب يلقى مصرعه على يد ابنه ضابط البحرية" .

"مجندان سابقان يعتقلان بتهمة السرقة بالإكراه" .

(Bowker1946: 25-6)

ويرى والر أن "الجندى العائد يغترب تماما عن توجهات وضوابط الحياة المدنية لدرجة أنه يصبح مجرمًا" (Waller 1944: 124) . وفى موضع آخر يصف والر الجيش بأسلوب يذكرنا بالعصابة. إنه يتحدث عن الجندى الذى يتبع "إرادة الزعيم" (Waller 1944: 19)، وعن المؤسسة التى "تسحق قيام أى إرادة فردية ضدها" (Waller 1944: 21) . كما يقارن بين الجندى العائد والسجين المفرج عنه: "مثل اليتيم والسجين، يجبر الجندى على العيش داخل المؤسسة ومن ثم يصبح غير مؤهل، إلى حد ما ، لأى حياة سوى حياة الجندى" (Waller 1944: 199) . وجاريت، بالطبع، يتيم وسجين أيضا. وفى النهاية يستشهد والر بإحصائيات تربط بين الحرب وعلم الأمراض الاجتماعية – Sociopathology . ويقول، اعتمادًا على تجربة الحرب العالمية الأولى: "علينا أن نتوقع ذهاب ستين ألف رجل على الأقل

من المعبئين للجيش إلى السجن لارتكاب جرائم خطيرة" (Waller 1944: 127) . وطبقا لباوكر فإن "٢٥٪ من نزلاء سجن سان كوينتين San Quentin وحده، هم من الجنود العائدين من الحرب العالمية الثانية" (Bowker 1946: 28) (٦) . ولكن فى الوقت الذى يرتبط خوف البعض من العائدين من الحرب بالعنف الجامح، فإن البعض الآخر أعرب عن العكس: "الضعف" و"العصبية". وإذا كان من الممكن تخيل المشكلة الأولى ثقافيًا بأنها إفراط فى الذكورة، فإن المشكلة الأخرى يمكن فهمها باعتبارها نقصا فى الذكورة. وكما يلاحظ والر: "أينما ينهار الرجال الذين كانوا يتسمون باستقرار الشخصية فى السابق تحت وطأة القتال، فإنه يمكن تشخيص حالتهم باعتبارها عصابا ناتجا عن صدمة الحرب" (Waller 1944: 167) . ويصف إريك إريكسون جنديا عانى (مثل كودى جاريت) من "نوبات الصداع المُعجز" (Erikson 1950:38) . ومن المثير أن هذه النوبات تبدأ فى قاعة الطعام، موقع واحدة من نوبات كودى البارزة:

اخترقت رأسه ضوضاء أدوات المائدة المعدنية مثل دفعة من طلقات الرصاص المتزامنة. وكما لو أنه لم يكن لديه دفاع على الإطلاق ضد هذه الضوضاء، التى كانت غير محتملة لدرجة أنه انبطح تحت أحد الأغطية، بينما الآخرون يأكلون. ومن ذلك الحين أصبحت حياته تعيسة من جراء نوبات الصداع الشديد.. وكانت نوبات صداعه وهياجه وراء ضرورة عودته إلى الولايات المتحدة وتسريحه من الخدمة.

(Erikson 1950: 40)

وبالمثل يتحدث ديكسون ويكتر عن جندى كان رعبه من صوت الطائرات شديدا حتى أنه لم يكن يحتمل ضوضاء سيارة نقل عابرة (Wecter 1944: 546) . هنا نتذكر مشهد كودى وأمه وفيرنا داخل دار عرض سينما السيارات التى تعرض فيلما حربيا هو "الحملة" Task Force (1949) . وعندما تتردد أصوات ضوضاء المعركة تزعج كودى، الذى يغلق مفتاح الصوت.

فيلم "ليكن هناك ضوء" (1946) Let There Be Light الذى أخرجه جون هوستون، هو عمل مثير – بشكل استثنائى – للفحص بالتناص مع "حرارة بيضاء". لأنه، فى هذا الفيلم التسجيلى، بدلا من أن نرى الجندى كبطل غازٍ، نراه كـ "بقايا بشرية ناجية"، مريضاً، ومحطماً، كـ "خسائر روحية" (Bowker 1946: 28) . ونشهد فى لقطات موجزة تقدم بدون ترتيب الأطباء وهم يعالجون الرجال من تنويعة من الاضطرابات العصبية المتعلقة بالحرب: فقدان الذاكرة، الشلل الهيستيرى، التأتأة، الاكتئاب، السير أثناء النوم، التقلصات اللاإرادية ونوبات الصداع. ويستسلم هؤلاء للعلاج بالتنويم المغناطيسى، ومصل الحقيقة، والعلاج بالفن والتحليل النفسى، خاضعين بذلك لـ "التطلع الطبى" الذى يرتبط بالأنثى عادة (Doane 1987: 38-69) . ويعرض سرد الفيلم سلسلة من حالات الشفاء للدعوة إلى التفاؤل والتى تنقل الجنود من المرض إلى الصحة، ومن التمريض فى المستشفى إلى الخروج منها. ولنستدعى واحدة من اللحظات القصصية المتميزة فى "حرارة بيضاء" (عندما يجلس كودى على حجر أمه) ولنتذكر أن هارلى يطلق عليها لحظة "نزع السلاح" (Hurley1987: 11) . ومع الوضع فى الاعتبار عملية نزع الصفة العسكرية عن البلاد التى سادت هذه المرحلة، يصبح للمصطلح معنى مزدوج الرنين: إلقاء الضوء على الارتباط بين الحرب والصدمة والهيستيريا.

"أبناء أمهاتهم"

أول شيء أتذكر أننى سمعته عن الأمهات والأبناء.. كان قصة "أمهات أسبرطة / الشجاعات" اللواتى يرسلن أبناءهن إلى المعركة وهن يناشدنهم: "فلتعد بترسك أو فلتعد فوقه"، والمعنى أن على الشاب أن يعود منتصرا أو ميتا. مرات ومرات تدور فى رأسى صورة: الشاب الصغير، جريحا، بدون ترسه، يشق طريقه عائدا أمام دار أمه. هل سترفض حقا أن تفتح له الباب ؟

هل تعـــملين لدى Vous Travaillez pour l'armée, madame
الجيش، يا سيدتى ؟

. (Rich 1982: 192)

مع القلق المتزايد على الصحة العقلية للرجل الأمريكى جرى البحث عن العوامل المسببة – وقد استقر هذا البحث عند عتبة باب الأم (مثلما فعل توم باورز عندما أعيد إلى بيت أمه فى "عدو الشعب"). فعندما يسقط على الأرض (مقيدا ومعصوبا بالضمادات وملفوفا فى ملاءة)، فإنه يبدو مثل واحد من أطفال الهنود الحمر المعروفين بـ "البابوز" وقد كبر قبل الأوان، أو برضيع فى قماطه، أكثر مما يبدو مجرما متمرسا. وفى نهاية الفيلم تظهر عبارة تقول: "عدو الشعب ليس رجلا، ولا شخصية روائية – ولكنه مشكلة ينبغى علينا أن نحلها عاجلا أو آجلا". هذه العبارة الواعظة تتنبأ عن حق بأن عدو الشعب "ليس رجلا" – لأنه (بحلول الأربعينيات) كانت الأم، التى أعادت التشكل فى صورة "أمنا الغولة". وكما يقرر إدوارد ستريكر: "ليس هناك أمة تواجه خطر الفشل فى حل معضلة الأم – الطفل أكثر من أمتنا" (Strecker 1946: 24) . ولقد كان الاتهام بأن الثقافة الأمريكية مغلفة بـ "الأمومية" (*) يتردد فى كل مكان. واحد من أوائل الذين سجلوا تحذيرهم كان فيليب ويلى فى "جيل الأفاعى" وهو نص يكشف عن الوسط الذى كتب فيه: "لا يمكننى أن أفكر ارتجالا فى أية حضارة أخرى – باستثناء حضارتنا – اعتاد فيها قطاع كامل من الرجال، خلال فترة الحرب.. على هجاء كلمة "ماما" فى ميدان التدريب العسكرى" (Wylie 1942: 184) . وعلى أحد المستويات يرى ويلى أن "الأم" هى القوة الدافعة وراء "كل" قتال: "الأم.. لديها وطنية. إذا جاءت الحرب، قد يكون رحيل ابنها هو وسيلتها للافتخار فى الشيخوخة. وغالبا ما يكون ذهاب ابنها.. مناسبة لمزيد من الاستعراض.. إنها لا تفتقده" (Wylie 1942: 192) . وفى موقع آخر يشبهها بـ"هتلر" التى تسود على

(*) "الأمومية" momism اشتقاق استخدمه عالم النفس الاجتماعى فيليب ويلى للتعبير عن اهتمام الأم المفرط بأطفالها إلى حد الخطر.(المترجم)

"شعب جديد من العبيد يواصل العمل باستمرار لصنع مزيد من الذخيرة من أجل الأمومية" (Wylie 1942: 193) .

لكن صلة "الماما" الأساسية بالعسكرية تأتى من خلال تخريبها للطفل الأمريكى. ويصف ستريكر ذرية هذه الأم بأنهم "يحيون داخل نوع من النخط (*) السيكولوجى" (Strecker 1946: 31) . ويرى فيها ويلى "أنثى تلتهم صغارها" (Wylie 1942: 185)، تبقيهم بالقرب منها على حساب نموهم الطبيعى. "إن بلدنا، إذا رسمنا لها خريطة موضوعية، سنجد فيها من الأحبال السرية وخيوط المآزر المتقاطعة فوقها أكثر من خطوط السكك الحديدية وأسلاك الهاتف" (Wylie 1942: 185) . وبالرغم من أن هؤلاء الماماوات لديهن أطفال من كلا الجنسين، فإن من الواضح أن الذكر هو ما يشير إليه هؤلاء الكُتَّاب. وبدون الاعتراف علانية بانحيازهم، يسقطون فى الإحالات إلى الأمهات والأبناء. وحتى فى عام ١٩٧٦ يُحيى سيبالد الحديث عن الأمومة ويتكلم عن "ضعف الصبى" على وجه الخصوص تجاهها (Sebald 1976: 105) . وفى كتابه "أبناء أمهاتهم" يرى ستريكر أن تفشى الماماوية تسبب فى رفض أو تسريح الرجال من الخدمة بالقوات المسلحة. ويتوصل إلى أنه بينما ليس كل الجنود المصابين بصدمة الحرب لديهم مامات فإن الكثير منهم كانت بالنسبة له: "يؤدى العصاب النفسى الغرض نفسه الذى تؤديه الأم" (Stecker 1946: 108) . من هنا، فإن الماما ليست مجرد مشكلة اجتماعية ولكنها مرض نفسى.

ومن الدال فى فيلم "ليكن هناك ضوء"، أن الأطباء عندما يفحصون مرضاهم، يسألونهم عن أمهاتهم حتى لو لم يكن الرجال قد ذكروهن. عندما يشكو أحد الجنود من أنه كان مجبرا وهو صغير على اللعب مع أطفال منتقين، يخبره الطبيب بأنه لابد أن أمه كانت تشعر بالدونية تجاه الناس. وعندما يفشل آخر فى الإدلاء بمشاكله مع أبويه، يعلق الطبيب بأنه لابد أن أمه كانت تخفى المتاعب العائلية. وعندما يذكر مجند

(*) النُخط : سائل الرحم الذى يعيش فيه الجنين. (المترجم)



(صورة ١١) « چيمس كاجنى ومارجريت ويشرلى » .

عائد (تحت تأثير العقار) الجدل بينه وبين أمه، يسأله الطبيب بشكل توجيهى: هل كنت تحاول "دائما" أن ترضيها؟".

فى كتاب "المرأة الحديثة: الجنس الضائع" يبين فرديناند لوندبرج وماريينا فارنهام أن الفرضية الأساسية لكتابهما هى أن "النساء المعاصرات.. مختلات نفسيا، وأن اختلالهن له تأثيرات اجتماعية وشخصية مرعبة على الرجال فى كل المجالات" (Lundberg and Farnham 1947: V) . ويلوم المؤلفان النسويات بشكل خاص على "إدارة ظهورهن" للحياة التقليدية، ولإعرابهن عن "حسد القضيب" (٣٠٣-٤). ومن ثم، فإن الماماوات نساء مفرطات الذكورة يقمن بـ "إخصاء" أبنائهن "نازعين عنهم كل سلطاتهم الذكورية" محولين إياهم إلى "أصداء سلبية" (٣١٧-١٩). ومن خلال تصنيف لنماذج الأمهات، يهاجم المؤلفان الأمهات "الرافضات" و"المفرطات الوسوسة" و"المسيطرات" - اللواتى "يذبحن الأبرياء" (٢٩٨).

وهنا وصفهما للنمط الأخير من الأمهات: "الأم المسيطرة.. تحظى بالتنفيس عن أناها المختلة التوجه على حساب الطفل.. إنها تجعل من أطفالها بيادقها، وعادة ما تطلب منهم أن يحققوا إنجازات متفوقة فى كل شىء يقومون به" (٣٠٤).

كل الماماوات الثلاث يُلمْن على ارتفاع نسبة الجريمة. فهن "ينتجن أطفالا جانحين" و"نسبة كبيرة من المجرمين" (Lundberg and Farnham 1947: 305) . إريك إريكسون هو الصوت الوحيد الذى يدافع عن الأمومة متسائلا عما إذا كانت تلك الإدانة الجماعية تخفى بعض "الانتصار الانتقامى":

> *من هى هذه الـ "ماما" ؟ كيف فقدت اسمها الطيب البسيط؟ كيف أصبحت عذرا لكل ما هو عفن فى جسد الأمة وغرضا للانفعالات ونوبات الغضب الأدبية؟ هل يقع اللوم على الماما فعلا ؟*

(Erikson 1950: 289) .

من المثير أن نقرأ "حرارة بيضاء" فى مقابل هذه المناظرات المعاصرة له حول الأمومية. واحد فقط من بين كل النقاد الذين كتبوا عن الفيلم قام بهذا الربط. وهو كاتب صحيفة "ساترداى ريفيو" Sturday Review 1949: 28 الذى يصف شعور كودى تجاه أمه "بأنه تعلق يمكن أن يريع فيليب ويلى. الأمومية نادرا ما وجدت ضحية أقل احتمالية من هذا وابن لديه أم أكثر غرابة من هذه" (Saturday Review 1949: 28) .

إن كودى، مثل الطفل الذكر الذى يبكيه الأدب، عصابى ومقيد إلى أوتار حبل أمه (المسنة) السرى. (من هنا الثورة على جلوسه على حجرها - هذا الموقع الذى تتضح فيه كأكثر ما يكون هذه "السرة النفسية" (Wylie1942: 195) . وبالرغم من صعوبة أن يكون كودى سلبيا، فإنه يمكن النظر إليه باعتباره "مخصيًا" جنسيا، ذلك أنه يحب أمه أكثر من فيرنا. وكما حذرنا ويلى: "إن الماما تسرق من جيل النساء الآتى بعدها.. هذا الجزء من شخصية ابنها الذى يجب أن يتحول إلى حب الأنثى التى تقاربه سنا"

والأم جاريت تصور كامرأة مذكرة (عرابة godmother فى أرض (Wylie 1942: 196) . الآباء العرابين godfathers) – مجسدة بذلك أسوأ مخاوف لوندبرج وفارنهام. بل يمكننا حتى أن نتخيلها كـ "نسوية كارتون" – امرأة لها حياة مهنية "مدفوعة بالأنا" تدير أعمال الأسرة بينما ابنها فى السجن. ومن أوجه عديدة، فإن هذا التمثيل المنحرف لها لا ينضح بالأمومية فحسب ولكن بالعداء الذى كان يشعر به الجندى المسرح من الخدمة تجاه النساء العاملات اللواتى أخذن وظيفته. وكما يلاحظ ستريكر: "الجندى العائد يشعر ربما بأن زوجته قد حظيت باستقلال أزيد من اللازم خلال غيابه" (Streck- er 1946: 144) .

وتندرج الأم جاريت بوضوح تحت قطاع الأم "المسيطرة" لفارنهام ولوندبرج، التى تطالب ابنها بإنجاز الأعمال "الفائقة". ومن ثم، تأتى نبرة السخرية فى ابتهاج كودى بتدمير نفسه: "لقد فعلتها يا ماما! قمة العالم!" (وكما يخبرنا ويلى فإن: "الرجال يعيشون من أجل (الماما) ويموتون لأجلها.. ويهمسون باسمها وهم يحتضرون" (Wylie 1924: 185-6) . مثل ابن كل الماماوات، ينتهى كودى نهاية مخزية: الجريمة والانتحار.

متاعب النوع الجنسى : المحاكاة و " الماما - ة " (*)

إن تقليد المرأة.. ليس بالضرورة تحية للمؤنث (Showalter 1983: 138) عندما يتمتم كودى قائلا: "لقد فعلتها يا ماما! قمة العالم!" فهناك معنى مزدوج لاستخدامه للفعل. من ناحية فإن "فعلها" يسخر من تطلعه إلى إرضاء "الأم الرئيسية" للعصابة: وسخريته الكبرى هى أيضا موته المثير للأنظار. ومن ناحية أخرى، فإن هذه العبارة تقال فى اللحظة التى يصبح فيها فى قمة هيستيريته، قمة تأنثه – عندما "يفعلها" رمزياً

(*) تتعمد الكاتبة فرض جناس بين كلمتى mimesis المحاكاة و mom الأم باشتقاق كلمة – mom-sis – "الماما – ة". (المترجم)

بأن يحل فى موقع أمه النوع جنسى. وطبقًا لهذه القراءة، يكون كودى قد فعلها ليس فقط من أجل ماما، ولكن لكى يصبح ماما.

ومن الشيق أن نضع وجهة النظر هذه داخل سياق نظريات سيبالد عن "الأمومية" وعلاقتها بالاختلاف الجنسى. فبالنسبة لسيبالد "نادرا ما تعانى الفتاة، إذا ما تعرضت لخطر الماما، من الضرر الذى يصيب أخيها لأنها تستطيع النجاة من كونها شخصية مكبلة عن طريق تقليد وسائل أمها" (Sebald 1976: 105) . أما الصبى، من ناحية أخرى، "فلا يمكنه تقليد أمه. وهكذا يستسلم الصبى غير المسموح له بالتماهى مع أمه أمام سلطاتها الآمرة" (Sebald: 1976: 150) .

وتنشأ المفارقة من كون الرجل يصبح ملعونا إذا فعل وإذا لم يفعل. فمن ناحية يعانى الأولاد من انقطاع المحاكاة، ويمنعون من تقليد ماماواتهم القادرات. ومن ناحية أخرى، يبرهنون على إفراط فى المحاكاة بتحولهم إلى مؤنثين على يد أمهاتهم المرعبات. هذه المفارقة تثير مفارقة أخرى توقع جنس الأنثى فى أحبولة. فبينما يمكن النظر إلى التقليد، بحكم العرف، على اعتبار أنه "أكثر أنواع التملق إخلاصا"، إلا أن "حرارة بيضاء" يكذب هذه الحكمة الشعبية. ذلك لأن تأنث كودى يثّبت الأبوية، بدلا من أن ينزعها. فبينما يصبح هو (وليس امرأة) الموضوع الهيستيرى للفيلم (ومن هذا المنطلق يسجل وضعه كـ"منتهك")، فإن المرأة تعاود الدخول كحالة جنونية – متجسدة فى التشخيص المألوف للأم. من ثم فإن الهيستيريا الذكورية لا تغادر الرحم، إلا لكى تعود هناك لتنتقم ملقية بالذنب على رحم الأم.

الهوامش

(١) كلمة هيستيريا مشتقة من الكلمة اليونانية "husterikos" "هيستيركوس" التي تعني "معاناة في الرحم".

(٢) فحصي لصداع كودي جاريت النصفي والأبحاث الطبية حول هذا الموضوع، لا يسعى إلى القول بدقة هذه الصور. ولكني ببساطة أنقلها، لكي أوحي بإمكانية أنها تشكلت نتيجة عوامل أيديولوجية.

(٣) قام ويليام سيمون بعقد هذه المقارنة ذات مرة في أحد الفصول السينمائية التعليمية في جامعة نيويورك منذ عدة سنوات.

(٤) يدعي راءول وولش (مخرج "حرارة بيضاء") أيضا أنه صاحب فكرة جلوس كاجني على حجر ويشرلي، ولكن ماجيليجان يحبذ ادعاء كاجني McGilligan) .

(٥) يقارن توماس كلارك (١٩٧٦ : ٦٢) بين نهاية الفيلم وتدمير ألمانيا واليابان.

(٦) ينقل باوكر ذلك عن عدد من صحيفة "ذا تكنوقراط" The Technocrat الصادر في يوليو ١٩٤٥ .

BIBLIOGRAPHY

1- Big Shots (1975) movietone News 45, 14-12.

2- Bowker, B. C. (1940) Out of Unifrom, New York: Norton.

3- Cagney, J. (1976) Cagney by Cagney, Garden City. NY: Doubleday.

4- Cagney Kills Again (1949) Life 27. September 24: 83-4.

5- Clark, T. (1976) White Heat: the Old and the New, Wide Angle 1, 1: 60-5.

6- Cobb, S. (1943) Borderlands of Psychiatry, Cambirdge, MA: Harvard University. Press.

7- Conley, T. (1981-2) Apocalypse Yesterday, Enclitic 5/6, 1-2: 137-46.

8- Crowther, B. (1949) James Cagney Back as Gangster in White Heat, Thriller New at the Strand, New York Times 3 September: 7.

9- Doane, M. A. (1987) The Desire to Desire: the Women's Film of the 1940s, Bloomington: Indiana University Press.

10- Dunbar, F (1947) Emotions And Bodily Changes: a Survey of Literature on Psychosomatic Interrelationship 1910-45, 3rd edn, New York: Columbia University Press.

11- Ehrenrich, B. and English, D. (1978) For Her Own Good: 150 Years of the Experts Advice to Women, Garden City, NY: Anchor - Doubleday.

12- Eriksson, E. H. (1950) Childhood and Society, 2nd edn 1963, New York: Notrton.

13- Fischer, L. (1989) Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema, Princeton, NJ: Princeton University Press.

14- Gottfredson, M. R. and Hirschi, T. (1990) A General Theory of Crime, Stanford, CA: Stanford University Press.

15- Halliwell, L. (1977) The Filmgoer's Companion 6th edn, New York: Hill and Wang.

16- Hartung, P. T. (1949) The Screen, Commonweal 50: 560.

17- Hurley, N. (1987) 'James Cagney: the Quintessential Rebel,' New Orleans Review 14, 2: 5-15.

18- Karips, A. (1971) (with B. Trent) The Alvin Karpis Story, New York: Coward, McCann and Geoghan.

19- Lundberg, F. and Farnham, M. (1947) Modern Woman: the Lost Sex, New York and London: Harper.

20- McCarten, J. (1949) 'The Current Cinema,' The New Yorker 25: 62-3.

21- McGilligan, P., ed. (1984) White Heat, Madison: University of Wisconsin Press.

22- 'Male Trouble' (1988) Camera Obscura 18: entire issue.

23- Miller, M. V. (1991) 'Anybody Who Was Anybody Was Neuroasthenic,' New York Times Book Review, 1, July 7: 24-5.

24- Neale, S. (1983) 'Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema,' Screen 24, 6: 2-16.

25- 'The New Pictures' (1940) Time 54: 100.

26- Penley, C. (1989) Modern Topics in Migraine, London: William Heinemann Medical Books.

27-Penley, C. (1989) 'The Cabinet of Dr. Pee-wee: Consmerism and Sexual Terror,' in The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis, Minneapolis: University of Minnesota Press.

28-Perry, J. P. (1981) 'A Descriptive Study of the Subjective Experience of Migraine Headache,' unpublished Ph.D. Dissertation, University of Pittsburgh.

29-Polan, D. (1986) Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950, New York: Columbia University Press.

30-[Review] (1950) Rotarian 76: 41.

31-Rich, A. (1986) Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution, 10th edn, New York and London: Norton.

32-Sacks, O. (1985) Migraine: Understanding a Common Disorder, Berkeley: University of California Press.

33- Saturday Review (1949) 32: 28-9.

34-Schatz, T. (1981) Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System, New York: Random House.

35- Sebald, H. (1976) Momism: the Silent Disease of America, Chicago: Nelson Hall.

36- Showalter, E. (1983) 'Critical Cross-Dressing and the Woman of the Year,' Raritan Fall: 130-49.

37- Smith, D. c. Jr. (1975) The Mafia Mystique, New York: Basic Books.

38- Smith, P. (1989) 'Action Movie Hysteria, or Eastwood Bound,' Differences 1, 3: 88-107.

39- Strecker, E. (1946) Their Mothers' Sons: the Psychiatrist Examines an American Problem, Philadelphia and New York: Lippincott.

40- Tyler, C. (1989) 'The Supreme Sacrifice ? TV, "TV" , and the Renee Richards Story,' differences 1, 3: 160-86.

41- Waller, W. (1944) The Veteran Comes Back, New York: Dryden Press.

42- Walsh, R. (1974) Each Man in His Time: the Life Story of a Director, New York: Farrar, Straus and Giroux.

43- Wecter, D. (1944) When Johnny Comes Marching Home, Cambridge, MA: Houghton Mifflin.

44- Wylie, P. (1942) Generation of Vipers, New York and Toronto: Rinehart.

القسم الثانى

الرجال فى مواضع النساء



(صورة ١٢) مايكل كين وأنچى ديكنسون فى « تزين ليقتل » .

(٤)

جدلية السلطة الأنثوية
والهيستريا الذكورية
فى (أسمعنى أغنية غامض)

آدم كنيى

يسعى هذا المقال إلى فحص ديناميكيات صياغة مفاهيم المذكر فى هوليوود من خلال تحليل فيلم ظهر متزامنا مع ذروة صعود موجة الحركات الاجتماعية التقدمية، التى كان الكثير منها يتساءل حول هذه المفاهيم: وهو فيلم " أسمعنى اغنية غامض " "Play Misty For Me"(*) لكلينت إيستوود (١٩٧١). لقد ظهر الفيلم فى وقت كانت تتزعزع فيه الخطابات الخاصة بالمذكر - بالرغم من الاعتراف بأن ذلك ربما كان وقتيا وسطحيا - وهذه الزعزعة تتجسد خلال الفيلم فى شكل التوترات والتناقضات التى تتمثل بها شخصية إيستوود: يبدو الأمر وكأن إيستوود يعانى من صعوبة هنا، كمخرج لأول مرة وكحامل لقناع شخصية النجم، وهو يناقش الخطابات المعاصرة حول الذكورة، ويتعامل مع مفهوم متغير (وفضفاض) للطريقة التى تبنى بها الذكورة داخل الأطر الاجتماعية. وهذه الدراسة تفحص تجسد إيستوود كموقع للتناقض، سواء داخل " اسمعنى أغنية غامض " أو داخل الخطابات المعاصرة المحيطة بالنص، التى تحمل توترات محددة تاريخيًا خاصة بقناع "الرجل القوى " ورد فعل إيستوود المضطرب تجاهها.

(*) الترجمة الحرفية لعنوان الفيلم قد تكون "اعزف" أو "أدر غامض من أجلى" والمقصود هو أغنية "غامض" Mioty للمغنى إيرول جارنر وهى إحدى أغنيات موسيقى الجاز الشهيرة. (المترجم)

فى السنوات الأخيرة وصف عدد من الدارسين بنية الذكورة فى أفلام إيستوود الأخيرة على وجه الخصوص بأنها " مضطربة " و/أو ملتبسة – وأنها تحمل أدوات تفكيكها بنفسها.

ترى كريستين هوللند (١٩٨٦) مثلا، أنه بالرغم من الغموض الفكرى لفيلم "الثوب الضيق" "Tightrope" (١٩٨٤)، فإن الفيلم يسمح لنا برؤية " الجانب السفلى لقناع شخصية الرجل القوى لكلينت إيستوود، ويثير – بشكل مباشر– التساؤلات حول العلاقات المتداخلة بين النوع الجنسى والجنسانية والسلطة. وترى جوديث مين (١٩٨٧) أن " الثوب الضيق "، بما يحمله من استشكال(*) منعكس للروابط بين الأنواع المختلفة للرغبة وبين الجنسانية والعنف، هو بمثابة النظرية للتطبيق الذى يجسده "هارى القذر"(**). ويرى بول سميث (١٩٨٩) أن أسئلة التمثل وسياسات الإنحياز إلى الرجل موجودة فى الحقيقة عبر جسد أعمال إيستوود(***) كلها، بالرغم من أن هذه الأسئلة تطفو بوضوح أكثر فى معظم أفلامه الأخيرة، وبالرغم من أن هذا المقال لن يناقش محتوى أى من هذه المواقف، فإننى أشعر أن الالتباسات السياسية لبعض أعمال إيستوود المبكرة لم تحظ بالدرس الذى تستحقه، ويعود ذلك بشكل واسع إلى ارتباط إيستوود الأقوى بقناعى " هارى القذر " و " رجل بلا اسم" الويسترن اللذين ظهر بهما فى بداية السبعينيات. لذلك أريد أن أؤكد على الطبيعة المشددة وكذلك التحديد التاريخى لـ "متاعب الذكر " التى يستدعيها " أسمعنى أغنية غامض " وهو نص يرسخ نفسه بقوة وتكرارية فى أطر الزمان والمكان. قد يصلح " الثوب الضيق" هو كمصدر لنظرية " موحدة عن إيستوود، مستمدة من مفاهيم التحليل النفسى، ولكن الموضوع النوع جنسى التاريخى لـ " أسمعنى أغنية غامض " له مشاكله الخاصة جداً.

(*) استشكال problematizing أى تحويل هذه الروابط إلى إشكالية فكرية مطروحة للنقاش – (استشكل الأمر: التبس – استشكل عليه : أو رد عليه إشكالا، المعجم الوسيط). (المترجم)

(**) " هارى القذر " Dirty Harry هو اسم إيستوود مفتش البوليس العنيف كما ظهر به فى مجموعة من الأفلام. (المترجم)

(***) A Man Without a Name أحد أفلام إيستوود من نوعية الويسترن، (المترجم)

يحتوى سرد الفيلم الذى ظهر عام ١٩٧١ على هجوم حرفى على المذكر؛ فالحبكة تدور حول الملاحقة التى يتعرض لها "جوكى"(*) الشرائط الصوتية ديفيد جارفر (إيستوود) بواسطة معجبة عصابية مفتونة به، هى إيفلين (جيسيكا والتر). وحتى بعيدا عن حقيقة أنه يتعرض لخطر شديد من شخصية نسائية، فإن ذكورة قناع إيستوود تظل موضع تساؤل هنا بسبب امتلاكه لعدد من الصفات المتعارضة بوضوح. إن ديفيد يحيلنا بالفعل إلى رجولة العديد من شخصيات إيستوود المبكرة بميله إلى العنف، ونظرته الصخرية المميزة .. إلخ، ولكن المخرج إيستوود يقدم فى الوقت نفسه اعترافا ضمنيا بأن مثل هذا التجسيد التقليدى للذكورة قد يكون (فى الزمن الذى ظهر فيه الفيلم) شيئًا عتيقًا بطلت موضته: هناك جهود قوية تبذل لصبغ ديفيد بدالات " الحساسية " والهيبية " (نسبة إلى تعاليم الهيبيز) للإيحاء على الأقل بالموافقة الضمنية على الأهداف الاجتماعية للحركات السياسية التقدمية المعاصرة – وباختصار، لجعله رجلا متناغما مع السبعينيات.

ومن ثم، فعلى الرغم من أنه يرفض تعاطى المخدرات، فإنه يستخدم لغة الهيبى، ويرتدى قمصانا وسراويل منقوشة على الطريقة الحديثة، ولديه عدد من المعارف السود المقربين نسبيا. ورغم أنه يتخذ موقفًا رجوليًا عدائيًا تماما من شاب شاذ من معارف صديقته، فإنه يستمتع فى الوقت نفسه بممارسة نشاط غير رجولى عادة وهو قراءة الشعر على موسيقى عرض الجاز الصوتى الذى يديره. ورغم أنه يحب من وقت لآخر أن ينام مع نساء لا يعرفهن (وهى صفة يربطها الفيلم بالعدوان الجنسى الذكورى التقليدى وليس بالتحرر الجنسى الذى انتشر فى الستينيات)، فإنه يريد الآن أن يتحكم فى علاقاته العشوائية ويعيد تأسيس علاقة أكثر جدية مع صديقته توبى (دونا ميلز).

(*) D.J. اختصار Disco Jockey مهنة العامل فى تغيير الشرائط الموسيقية فى الملاهى الليلية والاحتفالات. (المترجم)

ورغم أن الفيلم يسجل هذه التغيرات، فإنه لا يبدو مستعداً تماماً لمناقشتها بشكل منطقى؛ فكما رأينا تبدو صفات ديفيد نفسه متناقضة مع بعضها، وبالرغم من أن الصديق الذكر الوحيد الذى نراه لديفيد هو زميله الأسود آل مونت، فإن سلوكه تجاه زميله في العمل يتسم بالسخرية والتجهم بشكل عام كما لو كان عدوانيا محضا. أنه يرفض كل عروض النشاطات الاجتماعية مع آل، وعندما يحدث أن نشاهد الاثنين معا فى مهرجان الجاز بمونتيرى، يتبين أنهما هناك من أجل العمل - ولو بشكل جزئى على الأقل - لتسجيل الموسيقى. والمخرج إيستوود يبدو أنه يشارك ديفيد موقفه الملتبس المعانى، حيث يقوم بتصوير المتفرجين السود فى المهرجان بطريقة كما لو أنها توحى بأنهم يوجدون فى حالة عامة من الرقص والتكشير والتهريج المبالغ فيهما[١]. وكلتا امرأتى تنظيف شقة آل وديفيد السوداوين تصوران بشكل عام تحت ضوء كوميدى نمطى، وبطريقة مماثلة. وبينما يمكن لهذا النص الذى يأتى من زمن ما بعد "ستونوول"(*) أن يسمح لتوبى بأن يكون لها صديق شاذ (جى جى)، إلا أنه يفعل ذلك بتصوير غير متعاطف بشكل استثنائى، فمعظم عبارات جى جى تعليقات معادية للنساء تنطق بطريقة ثقيلة للغاية، ونصيحة ديفيد الأخيرة له هى "اذهب لالتقاط بعض البحارة". ومن الموحى بقوة بوجود أزمة فى تمثيل الذكورة البيضاء هنا هو أن النص يظهر العدوانية تجاه هذه الشخصيات فى الوقت الذى يحتفظ فيه بالروابط الشكلية بينها وبين ديفيد: فبعيدا عن علاقاته الاجتماعية مع السود والشواذ، فإن ديفيد يصنع لنفسه مستقبلا عمليا من خلال نشر أسلوب موسيقى خاص بالسود ، وهو الشخصية الوحيدة التى تشارك جى جى ولعه بالملابس ذات النقوش المطبوعة الصارخة، التى كانت موضة سائدة فى نهاية الستينيات.

وديفيد لا يرتدى هذه الملابس فحسب، ولكنه يرتدى فى مشهد سابق ملابس مطبوعة بالزهور غير رجولية بالمثل؛ إنه ذئب حقيقى فى ملابس أنيقة.

(*) Stonewall إشارة لزمن الاحتجاج الطلابى والثورة الجنسية فى الستينيات. (المترجم)

بلغة الفيلم، إذن، تتضمن إعادة تشكيل الذكورة البيضاء مستويات جديدة من التفاعل مع أعضاء الجماعات التى كان يدافع عن حقوقها الاجتماعية والسياسية كثير من الحركات الليبرالية القوية خلال الستينيات. من ثم فإن "أسمعنى أغنية غامض" يصبح، على أحد المستويات، دراما عن التخلى عن بعض امتيازات الذكر الأبيض غيرى الجنس، وعن بطل ذكر يحاول، بدرجات مختلفة من النجاح، أن يراعى حقوق السود والشواذ و– بشكل أساسى – النساء. ويؤسس الخلفية السياسية لهذه الدراما حقيقة أن الفيلم جرى تصويره فى المنطقة اللافتة للنظر ما بين سان فرانسيسكو – أوكلاند – بيركلى – التى كانت موقع حركات احتجاج الطلاب وتحرير السود والشواذ خلال العقد السابق للفيلم، كما كانت موقعًا للتجارب غـيرية الجنس لبدائل الـزواج الأحادى. وكما أشرنا قبلا، يؤكد الفيلم باستمرار على خصوصية ومعالم موقعه المميزة، مثلما يظهر فى لقطات الهليكوبتر الشاملة لشاطىء شمال كاليفورنيا الصخرى وتعريف ديفيد المتكرر للمحطة الإذاعية التى تبث برنامجه على الهواء والتى تشير خطاباتها التليفونية أيضـا إلى موقع بعينه هو " ك ا ر م ى ل، كارميل "، لدرجة أن إحدى المراجعات النقدية المعاصرة للفيلم فى مجلة فارايتى Variety تذهب إلى حد الشكوى المتكررة من تعثر الفيلم المستمر فى المناظر الطبيعية، (Review 1971:6). ويبرز لنا السياق التاريخى الحقيقة الدامغة بأن الفيلم يقدم أول بطولة لإيستوود فى خلفية معاصـرة – باستثناء دوره فى فيلم "خدعة كوجان" Coogan's Bluff (١٩٦٨)، والذى يلعب فيه شخصية تعيش فى زمن غير زمنها، كراعى بقر قديم يهبط إلى نيويورك سيتى المعاصرة. لذلك فإن ظهور إيستوود كمواطن عادى من مواطنى شمال كاليفورنيا السبعينيات كان بمثابة صدمة لمعظم المتفرجين فى ذلك الوقت تشير بقوة إلى التوترات التى كان يجرى التنفيس عنها من خلال قناع شخصية إيستوود العالم القديم.

ولكن رغم أن الخلفية المكانية لـ " أسمعنى أغنية غامض "قريبة من منطقة خليج سان فرانسيسكو ذات الوزن السياسى الثقيل فى بداية السبعينيات، فإن هذه الخلفيـة مستبعدة بوضوح من هذه المنطقة، التى تقدم كجزيرة خاصة غير حضرية ومنعزلة.

هذا الإحساس المتزامن بالقرب والاستبعاد السياسى / الاقتصادى / الجغرافى ينعكس فى الصعوبة التى يجدها ديفيد فى التواصل مع كثير من الأفراد الذين يقابلهم بانتظام ومع الاتجاهات الاجتماعية التى يمثلونها. وتتضح الرغبة فى الهرب مرة أخرى من خلال موقع ومعمار مسكن ديفيد الخاص، فهو بيت هادئ على المحيط، مستبعد بعناية عن وسط المدينة فى كارميل، ومفصول عن الطريق بواسطة حديقة. وتظهر نفس الرغبة من خلال اختيار ديفيد لمهنة بالغة التوحد، وحتى فى نوع الموسيقى التى يلعبها: جاز ناعم غير مقتحم، يندرج تقريباً تحت قطاع الموسيقى "السهلة الاستماع" وليس الجاز الخشن أو العدوانى الحدة. إنها موسيقى مصممة لتناسب أسلوب الحياة فى كارميل، ومن ثم يتمحور عمل ديفيد حول ترويج هذا الأسلوب من الهرب والدعة.

إن تردد اسم كارميل فى هذا النص لا يعود فقط إلى صلاتها السياسية وإلى صلاحيتها كمجاز للقرب والبعد المتزامنين - ولكن أيضا لارتباطها بإيستوود فى الخطابات فوق النصية، فهى مقر إقامة الممثل المخرج فى الحياة الواقعية وقت صنع الفيلم. ومراجعة صحيفة " فارايتى " السابقة الذكر تقوم بهذا الربط عندما تشكو من أجزاء الفيلم التى تقدم " رحلة مصورة مفرطة لمونتيرى بنسلفانيا - كارميل، موقع سكن النجم والمنتج والمخرج لأول مرة كلينت إيستوود (Review 1971 :6)" وفى الحقيقة، فإن هذه الخطابات تستدعى عددا من المقارنات بين البنية النصية لديفيد جارفر والبنية فوق النصية للممثل - المخرج إيستوود. فى واحد من حواراته الصحفية فى منتصف السبعينيات، مثلا، يوافق إيستوود على وجود تشابهات بينه وبين ديفيد (وبعض شخصياته الأخرى) فى أنهم جميعا متوحدون و" فرديون "، ويقول أيضا إنه شخصيا تعرض لموقف يماثل موقف ديفيد فى حياته (Knight 1974 : 60.70)[٢] ويمكننا أن نضيف أن كليهما نجم يخجل من الإعلام، كلاهما من المتحمسين لموسيقى الجاز وكلاهما عمل من أجل ترويج ثقافة الدعة الكارملية فى السبعينيات - فقد كان إيستوود شريكا فى ملكية مطعم أنيق للغذاء الصحى فى كارميل[٣].

ومن الأمـــور التى قـــد تكون أوثق صلة بأطروحـــات هذا المقـــال أن إدراك قناع شخصية إيستوود باعتباره موقعا للتناقضات يمتد أيضا إلى الخطابات فوق النصية. فتخبرنا كلمة الناشر على غلاف السيرة الذاتية الموجهة إلى المعجبين الصادرة عام ١٩٧٤ أن إيستوود " رجل يتكون من أجزاء عديدة - متناقضة فى الغالب ظاهرياً " (Douglas 1974) ، ثم تمضى فى ذكر بعض هذه التناقضات: " شاب شديد الخجل، كان عليه أن يبذل جهداً واعياً للتغلب على خجله الاجتماعى. وهو معبود ملايين النساء فى الوقت الذى يحظى فيه بنفس القدر تقريباً من المعجبين الرجال. ممثل علامته المسجلة هى العنف، ولكنه يمقت العنف فى الحياة الواقعية، وخاصة القسوة ضد الحيوانات .. رجل يلقى جسده فى الأفلام المعاملة السيئة باستمرار، ولكنه مدمن للطعام الصحى والمنظم" (Douglas 1974).

أما مقدمة آرثر نايت لحـــواره مع إيستوود على صفحات مجلة " بلاى بوى " Play Boy (١٩٧٤)، وهى صحيفة كانت مهتمة هى نفسها لوقت طويل بالتوليف بين المفاهيم التقليدية والمفاهيم الأكثر تقدمية للذكورة، فتطالعنا على الفور بأفكار مماثلة:

> *بالرغم من أن إيستوود هو أشهر نجم فى العالم، فمن الصعب تصديق أنه يصدق ذلك. ومن الصعب التوفيق بين كلينت إيستوود الحقيقى - اللطيف، رقيق النبرات، شديد التواضع - وبين الرجال الغلاظ الذين يلعب أدوارهم على الشاشة، هؤلاء الذين على استعداد لإطلاق الرصاص أولا ثم الحديث لاحقا، هذا إذا تحدثوا أصلا. والأمر لا يخلو من تناقضات أخرى، فهو يتمتع بلياقة بدنية هائلة ولكنه شريب شره للبيرة؛ وهو يستمتع بالرماية ولكنه يرفض الصيد، ويكره توقيع الأوتوجرافات، ولكن المعجبين الذين يحاصرونه كلما ظهر، ونادراً ما يظهر، لا يكتشفون ذلك إلا إذا كانوا لحوحين بشكل لا يحتمل.*

(Kinght 1974 : 58)

والحوار الذى يعقب هذه المقدمة يكرر معظم تناقضات نايت الجازمة، مع تأكيد إيستوود على أنه، بالرغم من أدوار الرجل القوى المائل للعنف التى لعبها، فإنه يكره العنف ويتفق مع المقدمات الفكرية وراء حركة تحرير المرأة المعاصرة. هذه الملاءمة السياسية التى يرسمها إيستوود سبق لها أن ترددت على لسان ديفيد جارفر أيضا : "أنا لا شىء سياسيًا – أعنى ، أننى أكره أن أصنف .. أفترض أننى معتدل ولكن يمكن أن أسمى بأشياء كثيرة. فى أشياء بعينها يمكن أن يقال إننى ليبرالى جدا؛ وفى أشياء أخرى محافظ جداً" (ibid : 170). وفى حوار باتريك ماجيليان (هو أيضا فوجئ بـ " صوت إيستوود الرقيق الهادئ " (McGilligan 1976 : 12) يقول إيستوود، متفقا مع كلام جارفر السابق، " الوقت الوحيد الذى أشارك فيه بشىء سياسى يكون بالتلميح أو عندما يفترض الناس أن لدى وجوها سياسية معينة[٤]. إن إيستوود فوق النصى هذا، مثل جارفر، يبدو أنه يخشى من اقتحام الآخرين لخطابه السياسى المقتصر عليه وأنه يرغب فى أخذ مساحة حركة بين التناقضات السياسية.

متاعب النوع الجنسى

بأحد المعانى تشكل إيفلين مثل هذا الاقتحام، كإعلان صريح بالخطر الذى يشكله ازدهار حركة تحرير المرأة. ويظهر ذعر ديفيد من التسليم الجديد بمتطلبات النساء منه كرجل يعيش فى السبعينيات – أى خوفه من النساء اللواتى حظين حديثا بالسلطة الاجتماعية – فى شكل أنثى معتدية شهوانية وعنيفة للغاية، ومن المثير للسخرية أن إيفلين تبدو خطيرة بالتحديد لأنها تحمل صفات ذكورية تقليدية، من النوع نفسه الذى يضطر ديفيد إلى التخلى عنه، وبهذه الطريقة تكون فى الوقت نفسه عودة للذكر المقموع.

ويوحى منطق الفيلم السردى بذلك جزئيًا لأن ديفيد يقع فى شراكها عندما يطلق العنان لعاداته الرجولية القديمة؛ أنها علاقة كان يفترض أن تكون لليلة واحدة تنحرف عن المسار، نموذج واضح لشخصية جلين كلوز فى فيلم " جاذبية مميتة "

Fatal Attraction(*) ومن ثم تقوم إيفلين كتذكير دائم بماضى ديفيد الرجولى، مما يعوق جهوده لإعادة الاتصال مع توبى، ليصبح رجلا يناسب السبعينيات، ويمكن فهم هذه الفكرة من خلال المشهد الذى تمنع فيه إيفلين ديفيد من الحصول على وظيفة جديدة عندما تقتحم موعد الغداء بينه وبين صاحب العمل فى نوبة غضب حقود. أن صاحب العمل يصف الوظيفة بأنها " غير منظمة " بلا أية قواعد، موسيقى مونتيرى الشعبية، على نمط وود ستود "(**) من خلالها سيمكنه " العمل مع الصبية " ومن ثم، فإن تخريب إيفلين للقاء يمنعه مرة أخرى من عقد التحالف مع "الجيل الحالى ".

وفى الحقيقة فإن قلب الصفات النوع جنسية التقليدية بين ديفيد وإيفلين، فى ترادف يحمل موازاة بارعة بين ميولهما العاطفية، يصبح عنصرا بنائيا رئيسيا فى الفيلم، حيث يثير إحساساً قوياً بالازدواجية أو تبادل الهوية بين الشخصيتين. تنجح إيفلين فى ارتداء السراويل فى هذا الفيلم، بينما تستمر فى استعراض التنورات القصيرة، فتحتل موقفًا ذكورياً بشفرات هوليوود (والتقاليد الثقافية الأوسع) مثل الحركة والتطلع والصوت. وفى الوقت الذى يعانى فيه ديفيد من كبح الاندفاعات البدنية من مختلف الأنواع، حيث يوحى أداؤه بوجود عنف غاضب تحت السطح (يظل ملتصقا هناك بشكل عام)، فإن إيفلين تسيطر على نصيب ضخم من الحركة البدنية للفيلم .. إنها تعمل وفقا للرغبات العنيفة والجنسية بطرق لم تعد متاحة لشخصية إيستوود – فتصبح عدوانية جنسياً وقاتلة فى النهاية – وبذلك تصبح إيفلين وليس ديفيد العنصر الحاسم فى تحريك السرد؛ وفى معظم الوقت تقوم هى بالفعل، بينما يقوم هو برد الفعل. وبالتزامن مع ذلك فإن حضور إيفلين يقوض التقاليد الهوليوودية الخاصة بالذكر الذى يوجه النظرة المتطلعة.

(*) " جاذبية مميتة " إنتاج ١٩٨٧ إخراج أدريان لين بطولة مايكل دوجلاس وجلين كلوز فى دور المرأة المجنونة التى تطارد رجلا متزوجا تورط معها ذات ليلة عابرة، وتحول الفيلم إلى معالجة مصرية من إخراج على بدرخان عام ١٩٩٦ بعنوان " نزوة ". (المترجم)

(**) Woodstock مكان واسم الحفلات الموسيقية الماجنة لشباب الهيبى فى الستينيات. (المترجم)

انقلابات السلطة

مشاهد " الاصطياد" التى يستهل بها الفيلم بين إيفلين وديفيد مثالية فى الطريقة التى تجسد بها اللعب على قلب السلطة البصرية والجنسية الذى يمتلئ به الفيلم. بعد انتهاء برنامجه ذات ليلة، يتوجه ديفيد إلى مكان شرابه المعتاد، حيث يشكره الساقى (يلعب الدور دون سيجل صديق إيستوود ومخرج بعض أفلامه) على ضربه للمؤسسة - لأنه يقوم بدوره فى ترويج صناعات الترفيه فى كارميل. وتنقطع المناقشة بين الرجلين فجأة عندما تنادى إيفلين ذات التنورة القصيرة، والتى نلمحها فى الخلفية، وأيضا فى انعكاس المرآة خلف البار، على الساقى؛ وحتى بعيدا عن هذه المقاطعة، فإن ظهور إيفلين على البار، فى حد ذاته، يدل بالفعل على اقتحام لمجال ذكورى تقليدى. واللقطة الأولى التى تركز عليها مباشرة، والتى تبرز فيها بوضوح ساقاها العاريتان، يتبعها لقطة رد فعل لديفيد يتفحصها؛ ويضع البناء الإعرابى للفيلم المتفرج فى موقع المشاركة للنظرة المتطلعة الراغبة لـ " دى جى "، ولكن لقطة التطلع هذه تقطعها هى نفسها " لا - لا " ناهية من خارج الشاشة؛ حيث يشرح الساقى لديفيد أن المرأة كانت تصد الرجال طوال الأمسية.

ويواصل كلا الرجلين لعب مباراة سرية بقطع الفلين وسدادات الزجاجات القديمة على سطح البار، وبذلك تصبح لدينا صورة درامية للمنافسة الأوديبية التى يوحى بها الفيلم، من خلال سلسلة من اللقطات واللقطات العكسية تضع ديفيد فى مواجهة الساقى - وهو تشخيص للأب بعمره ويكون من يلعب الدور هو معلم إيستوود فى الإخراج - وفى هذه السلسلة من اللقطات " يمتلك " الساقى/ الأب إيفلين التى تشاركه إطار لقطاته، حيث يمكن رؤيتها منعكسة فى المرآة خلفه.

ويوحى قطع على لقطة منفردة لإيفلين ترشف شرابها بواسطة قشة وتراقب الرجلين بانكباب، أن هناك تحولا فى من يتطلع فى من، وأن نهى الساقى لديفيد ربما كان ناجحا. وتستبدل هذه اللقطة بلقطة أخرى تكون فيها الكاميرا فى الزاوية نفسها، ولكن على مسافة أبعد للخلف، بحيث يظهر الآن كلا الرجلين، وهما لا يزالان متواجهين،

فى المقدمة، يتعامد مجال رؤية الرجلين المشترك مع مجال رؤية إيفلين، التى توضع بينهما مباشرة؛ ومن ثم يعاودنا الشعور بأن الرجلين قد أصبحا موضوع التطلع، وأن مجال رؤيتهما أقل شمولية من مجال رؤية إيفلين، التى تكون رؤيتها هى المجال المعكوس لرؤيتنا نحن. ولكن فى الوقت نفسه يظل تماهينا إلى درجة كبيرة مع ديفيد - لأنه كان الشخصية البؤرية الأساسية حتى الآن ولأنـه، فى هذه اللقطـة بالتحديد، هو الأقرب كثيرا لنا.

ونعود إلى اللقطة الثلاثية بعد ذلك، حيث تقرر إيفلين أن تنهض وتتجه نحو الرجلين، وهى مستمرة فى وضع المراقب والمعتدى؛ وأثناء ذلك نسمع ديفيد يقول " انتبه الآن، انتبه جيداً"، ولكن يظهر أن ملاحظاته موجهة إلى خصمه العلنى، الساقى. تقبل إيفلين دعوة ديفيد للشراب، ويعترف الرجلان بأن " المباراة " التى كانا يلعبانها كانت حيلة، وخدعة كجزء من رهان بين الاثنين على ما إذا كان ديفيد سيستطيع دعوة المرأة إلى الشراب فعلا. ومن ثم يتكشف لنا، فى عملية قلب السلطة وعلاقات النظر، إن إيفلين هى التى كانت موضوع المراقبة والملاحقة طوال الوقت - وأن الرجلين كانا يلعبان المباراة، بمعنى ما، على امتلاك المرأة. لكن هذه العودة إلى " الأمر الواقع " نفسها يتبين أنها مؤقتة. ويشير الحوار على الفور بأن إيفلين ربما لاتزال خطرا كامنا، عندما تعلق مازحة " لابد أننى مجنونة " فيجيب ديفيد " ولكنك لست كذلك " وتضيف هى " ليس حقا " فى همسة لا تكاد تكون مسموعة. ويوحى قطع بعد ذلك بدقيقة على إيفلين تستخدم مثقاب الثلج - فى وعاء الثلج الخاص بها، كما يتضح بعد لحظة - أنها قد تكون مجنونة فعلا بكل معانى الكلمة، كما يعيد وضعها كمعتدية. نعلم أن ديفيد قام بتوصيلها إلى منزلها، وبينما تتوالى مشاهد زيارته لها، تظل إيفلين فى موقف مسيطر بشكل عام بصرياً ودرامياً. إنها ترفض عرض ديفيد بمساعدتها فى تكسير الثلج وتطلب منه إشعال المدفأة. وتدخل إلى لقطة مرتفعة الزاوية لديفيد راكعا على قدميه عند المدفأة، بينما يظل رأسها خارج الإطار، ثم يعقب ذلك قطع للقطة مقربة منخفضة الزاوية لوجهها، وهى تعترف بأن ظهورها فى البار لم يكن إلا بغرض لقاء الـ " دى جى "؛ ومن ثم نرى ديفيد فى موقع تصغير واستعباد، حيث ينظر إليه من فوق مقتحم لا وجه له - مقتحم يسيطر على الموقف ولكن دوافعه لا تزال بعيدة بشكل غير مريح.

واللقطة المقربة منخفضة الزاوية لإيفلين، التى يحاط وجهها بشمعة وحزمة من الزهور البيضاء على رف المدفأة، يعقبها لقطة رد فعل لديفيد ناظراً إلى أعلى. إن الوضع الذكورى التقليدى يتقوض بطرق عديدة من خلال هذا التجاور بين اللقطتين. الزهور البيضاء على قميص ديفيد تؤنثه وتقرنه أيضا بالزهور فى إطار إيفيلين ، وأكثر من ذلك فإن زهور ديفيد هى مجرد انعكاس غير دقيق لزهور إيفلين؛ لافتقادها إلى الحضور ثلاثى الأبعاد. ويتعامد عمود ثقاب المدفأة النحيل المشتعل الذى يحمله مع انفراجة ساقى المرأة، ولكن هذه المرأة تهيمن عليه شكليًا، حيث تسيطر ساقها العارية على مقدمة الإطار الذى يضمه. ورغم الرمز الفالوسى الواضح لعود الثقاب. إلا إنه لا يرقى إلى الفالوس الشمعى الأكثر امتلاء فى إطار إيفلين، الذى لا ينقصه إلا النار.



(صورة ١٣) كلنيت ايستورد وجيسيكا والتز

ولذلك فرغم أن ديفيد يتطلع فى إيفلين فعلا، فإن موضوع الرغبة هذا يسيطر عليه فى الوقت نفسه، ورغم أن الصورة تشيئ وتشوهن إيفلين من خلال العرى واللقطات المجزأة، فإنه فى الوقت نفسه نشارك المرأة موقفها فى التطلع فى ديفيد من خارج الشاشة. ويحاول ديفيد أن يستعيد وضعه الذكورى بالنهوض داخل إطار إيفلين، ولكن فى اللقطة الثنائية التى تنتج عن ذلك، فهى التى تسيطر على المحادثة ، وهى التى تقترح أن يناما معا . وتكشف لقطتان تاليتان أن اقتراحها ينفذ، ويحول إظلام اللقطتين وقصرهما دون التأكيد على أن ديفيد هو الأعلى أثناء ممارستهما للجنس.

وتنتهى سلسلة اللقطات لإيفلين بلقطة لديفيد يسير باتجاه سيارته فى الصباح - من منظور يتبين بالترجيع أن وراءه حضور إيفلين، ذلك أنها تدخل الإطار وتتطلع فى ديفيد بهدوء، ثم تحول نظرها عنه وهى تفكر فى شىء ما . وكما تشكل سلسلة المشاهد السابقة نمطا لملاحقة وتهديد هيمنة الذكر، كذلك يؤسس هذا اللعب غير المتوقع على زوايا النظر نمطا من التكشفات المماثلة حول المنظور على مدار الفيلم. فى عدد من الحالات يتكشف أن اللقطات الطويلة لديفيد، أو ديفيد وتوبى تنطلق من موقع أفضلية تشغله إيفلين، التى لديها عادة التجسس عليهما . هذه التكشفات تقلقل وتستشكل مشاعر تماهى المتفرج مع ديفيد، كما توحى أيضا، مرة أخرى، بانتقال سلطة السرد منه إلى إيفلين.

سياسات اللا / صوت

ربما يكون شريط صوت الفيلم هو أكثر الأشياء عرضة لانقلابات السلطة النوع جنسية وأكثرها إثارة ودلالة. فمن الخصال المتناقضة لقناع ديفيد الإشكالى أصلا، هو أنه " دى جى " أبكم المشاعر؛ ويتجلى تنافر شخصية ديفيد فى عدم القدرة حرفيا على التعبير عن نفسه مشهداً تلو الآخر، حتى عندما يبدو أن هذا التعبير عن النفس مسألة مصيرية بالنسبة له. ويفلت زمام الموقف مع إيفلين من يده جزئيا بسبب عدم قدرته على الحديث معها طويلا عن أى شىء - وخصوصاً بسبب بطئه البالغ فى توضيح موقفه بالنسبة لعلاقتهما؛ وهو نفسه يخبرها: " لا أعلم ماذا أقول لك ". وحتى مع الشخصيات العاقلة يبدو ديفيد عاجزا عن الحديث بشكل غريب. ويصبح على كلٍ من آل مونت وماكلوم، الشرطى الذى يتولى التحقيق عندما تصاب إيفلين بسعار القتل، أن يدفعا



(صورة ١٤) كلنيت ايستورد وچيسيكا والتر .

ديفيد باستمرار لكى يحصلا على أى شكل من أشكال الرد الشفهى، وحتى عندما يجيب فإن كلماته تفتقر بشكل عام للمعلومات الحاسمة. وديفيد بطىء جدا أيضا فى إخبار توبى بورطته، وأكثر بطئا فى تفسير تقريع إيفلين له أمام صاحب العمل الذى كان سيعمل معه. وعندما يتكلم ديفيد، فالشخصيات الأخرى تتجاهل كلماته عادة، ويواصلون الحديث كما لو أنه لا يوجد شخص يتحدث؛ حتى امرأة التنظيف ترفض طلبه لها بالانصراف فى أحد المشاهد وتواصل وخزه بالأسئلة حول حالة منزله.

موسيقى الفيلم نفسها، التى تنتمى بشكل عام لنوع الجاز، تأتى من خارج العالم الذكورى الأبيض لديفيد، ويصاحب مشهد الحب المطول مع توبى صوت روبرتا فلاك تغنى " أول مرة رأيت فيها وجهك "، والأغنية تعبير أنثى سوداء عن الرغبة الجنسية والتحكم التلصصى. ومن الدال هنا، أنه على الرغم من أن توبى، فتاة ديفيد، ترقد على ظهرها وتحته فى هذا المشهد، فإن الإيحاء الواضح، من خلال التشفير السينمائى التقليدى، هو أنه الطرف السلبى الذى يخدمها شفهيا ويمتعها. وهذا بالطبع يشكل إشارة أخرى إلى حساسية الذكر فى السبعينيات، وإلى انتقال ديفيد إلى عصر جديد؛ وفى الحقيقة، فإن تمثل هذا النوع من أشكال النشاط الجنسى على الشاشة يبرز أهميته " التاريخية "، ذلك أن مؤسسات صناعة الأفلام الروائية التجارية لم تكن لتسمح بمثل هذه التمثلات إلا حديثا. إن الغرابة الناشئة عن رؤية إيستوود يؤدى الجنس الشفوى على الشاشة، حتى فى الشكل البالغ التشفير، يؤكد بالمثل مرة أخرى على التوترات العالقة بصورته السينمائية. ففى إطار سياق " أسمعنى أغنية غامض " يصبح قيام ديفيد بلعق النظر متعارضا مع الجماع الجنسى الذى يسيطر فيه الذكر والذى نراه بصورة موجزة وهو يقوم به مع إيفلين، والذى تشير إليه إيفلين فى حوار لاحق بأنه ذكورى السيطرة. وفى إطار حركيات – ديناميكيات – الفيلم الصوتية، فإن هذا الفعل (اللعق) له دلالته لأنه يمنع مرة أخرى الإفصاحات الشفهية من جانب البطل الذكر.

ووثيق الصلة هنا أن وضع ديفيد الضعيف على شريط الصوت هو موقف يرتبط بالأنثى فى عرف هوليوود، حيث يسيطر الرجال على السرد الصوتى الخارجى ويهيمنون على فعل الكلام بشكل عام (رغم أنه ليس دائما بأية حال). بالتأكيد هناك تقليد خاص بالأبطال مفرطى الرجولة الذين لايتحدثون كثيراً، وأفلام إيستوود الويسترن من أوضح الأمثلة على ذلك، لكن صمت هؤلاء الرجال لا يشكل بالطريقة التى يشكل بها صمت ديفيد هنا. وفى حدود ارتباط ديفيد بهؤلاء الأبطال السابقين، فإن الفيلم يوحى بأن هذا الاقتضاب فى الحديث لم يعد يؤدى وظيفته المؤثرة فى هذا المنظر الاجتماعى المختلف. وعلى العكس تحوز إيفلين السلطة بالتحديد من خلال سيطرتها (الذكورية) على الصوت، من خلال إفصاحاتها المتلاعبة المستمرة. وتأتى طلباتها وإعلاناتها بسرعة

وصخب إلى حد أن ديفيد لا يستطيع ردها؛ وحتى عندما تكون بعيدة عن مجال الأذن فإنها تسيطر من خلال مكالمات التليفون، وهو عنصر يتأكد من خلال عدد من وصلات صوت رنين التليفون. ويشكل عنوان الفيلم فى الحقيقة واحداً من أكثر طلبات إيفلين الشفهية تكراراً، وهو يحمل دلالة حاسمة على رغبة أنثوية محتملة الخطورة(*) . ويوجد مشهد يوحى بقوة بأن إيفلين تتخذ بالفعل درجة من السيطرة الذكورية فى التلوين الصوتى للأشياء عندما تذهب لمحادثة ديفيد خارج البار ذات يوم. فبينما تتصارع هى وديفيد حول مفاتيح سيارته، يتدخل عابران لسؤالهما عما إذا كانت تحتاج إلى مساعدة. يصيح ديفيد فيهما "غورا من هنا" وسرعان ما تقلده إيفلين بشكل مبالغ، صائحة فى درجات صوتية حلقومية تشبه صوت ديفيد " نعم غورا من هنا أيها المخنثان ". ثم تستدير إلى ديفيد وهى تشع بالسعادة، كما لو أنها تتوقع منه المديح على تعلمها درسا فى الرجولة. كذلك فإن اعتداءات إيفلين المتنوعة بالسكين والمقص قرب نهاية الفيلم مصحوبة هى أيضا بحشرجات وصيحات حلقومية وليس بصرخات حادة.

وفى مشهد آخر يبدو ديفيد وكأنه حتى مدفوع إلى حالة من الهيستيريا بسبب ضعفه فى مواجهة انفجارات إيفلين الشفهية ضده. إنه يزورها بهدف إنهاء علاقتهما تماما فيجد أنها تستعرض فى بيجاما جديدة، وتقدم له الساندويتشات وتواصل الحديث بلا انقطاع. ولاعتقاده بأنه لن يستطيع الكلام بسبب ثرثرتها، ينفجر فجأة فى ثورة غضب مرتعش مشوش الكلمات، على حافة الانفجار فى عنف منفلت، وينجح فى الدمدمة بهذه الكلمات: " إننى أحاول فحسب أن أكون نزيها معك "، ثم يرحل. وينتابنا الإحساس هنا بأنه فى الوقت الذى تتخذ فيه إيفلين سلطة ذكورية، فإن ديفيد، فى مواجهة القوى والتغيرات التى لا يستطيع معالجتها، يتخذ بعض نقصان العقلانية

(*) إيفيلين تطلب سماع أغنية "غامض" من ديفيد كلما تذهب إلى البار وفى إحدى نوبات جنونها يستيقظ ديفيد على صوت الأغنية تدور فى منزله حيث تحاول إيفيلين قتله - وكلمة misty تعنى غامض بالمعنى الروحانى كما تعنيها بالمعنى البوليسى. (المترجم)

المقترن بإيفلين وبالمؤنث كله عادة. وبالضبط عندما يبدأ ديفيد فى إبداء أعراض الهيستيريا – عدم القدرة على الكلام أو العمل بطريقة عقلانية أو فعالة – نتيجة لإضطراره إلى قمع ميوله الذكورية التقليدية والعيش مع التناقضات، عندئذ يمكننا أن نقرأ شخصية إيستوود الضمنية المرتبطة بقوة بالفيلم وهو يبدأ فى أن يصبح هيستيريا وغير قادر على إخراج نص متماسك منطقياً(٤). ويصبح " أسمعنى أغنية غامض"، فى تأرجحه بين عداء المرأة والإيمان بحريتها، وبين العنصرية وتقبل الثقافة السوداء، وبين الطهرانية والحرية الجنسية، وبين العنف والرومانسية، يصبح فى حد ذاته عرضاً وثيق الصلة بالفترة التاريخية التى شهدت صنعه.

صعوبات الازدواج

التناقضات التى تتجسد فى كلٍّ من ديفيد النصىّ وإيستوود خارج النصىّ تبدو وكأنها تنفجر جدليا فى سلسلة مشاهد العنف التى تختتم الفيلم، والتى تدخل فيها إيفلين، كبديل عن كلا الرجلين، فى ثورة هياج قاتلة. وفى هذا الإطار يصبح هجوم إيفلين بالسكين دون مبرر فى مرحلة سابقة من الفيلم على عاملة نظافة منزل ديفيد السوداء (وهى مصدر بعض " متاعبه الذكورية ") مفهوما تماماً. إن عاملة النظافة، التى تصبح موضوعا للتهكم فى الفيلم حتى وهى ضحية، تخبر ديفيد من فوق النقالة بأن عليه أن يدفع الثمن مضاعفا مقابل الفوضى التى أحدثتها إيفلين فى منزله. ويقبض على إيفلين ويتم إبعادها، ولكنها تعود لتحدث دمارا أكبر عندما يطلق سراحها مؤقتا (وهو تحول درامى يحمل نقدا للإجراءات القانونية يتكرر بشكل أساسى فى بعض أفلام " هارى القذر"). وباعتبارها عودة لمكبوت ديفيد، تتحرك إيفلين الآن مع فتاته توبى (التى كانت تبحث عن رفيقة لمسكنها) وفور اكتشاف هويتها الحقيقية تقوم بتقييد توبى وتمسد شعرها بأصابعها وتسألها عما إذا كان ديفيد يفعل الشىء نفسه لها.

إذا فهمنا إيفلين باعتبارها بديل ديفيد هنا، فمن المؤكد أن قتلها للسيرجنت ماكلوم، الذى يأتى لزيارة توبى، وكونه الشخص الوحيد الذى تقتله، أمر له دلالته.

فماكلوم قد حيَّر ديفيد طوال الفيلم بسعيه إلى إقامة ألفة رجولية بينهما، بواسطة إيماءاته الغزلية المتكررة مثل الغمز بعينيه، أو بتصريحه لديفيد بأن الـ " دى جى " ليس فكرته عن "اللقاء الغرامى الممتلئ بالحركة". وبمنطق الفيلم فإن احتمال الجنسية المثلية مرعب للغاية (ربما لأنه فاتن أيضا) لدرجة أن ماكلوم يصبح خطرا - تتخلص منه إيفلين فى فعل اختراق بدنى، هو الوحيد الذى يصوره الفيلم بوضوح، برشق المقص فى صدره. هذا العدوان يمكن أن يقرأ ليس فقط باعتباره فعل افتراس جرى إزاحته، وجماعا جنسيًا ذكوريًا مثليًا عنيفًا، لكن أيضا باعتباره تعبيراً عن غيرة إيفلين الشخصية بسبب علاقة الغزل بين ماكلوم وديفيد وكإزاحة لمشاعرها القاتلة تجاه ديفيد. والنص الباطنى المثل جنسى / المثل رهابى حاضر أيضا هنا فى تذكير إيفلين لفتاة ديفيد ذات الاسم المختلط الجنس وذلك بقص شعرها - وهو ما يلفت الانتباه إلى حقيقة أن شعر إيفلين نفسه قصير(٥).

إن مدى وضوح إزاحة الشخصيات فى مشهد ثورة إيفلين الختامية دال فى حد ذاته: فهنا عند نقطة الأزمة فى السرد تكاد طبيعة النص غير المستقرة أن تطفو على السطح. والإزاحات التى تقوم بها الشخصيات موحى بها بالفعل عبر النص. ففى نقطة ما يتتبع ديفيد امرأة يعتقد أنها توبى، ليكتشف أنها رفيقة مسكنها وترتدى سترتها، بينما يعلق فى مثال آخر على التغيير المستمر لرفيقات مسكن توبى. وضمنيا يمكن أن يظهر أنه ليس توبى ورفيقات مسكنها فحسب اللواتى يتبادلن المواقع، ولكن كذلك توبى وإيفلين - وفعليا كل النساء. وكما بينت فى هذا المقال فإن إيفلين وديفيد أنفسهما يتبادلان المواقع على بعض المستويات، وهو ما يحدث بالمثل فى مشهد الاهتياج الأخير، بين ماكلوم وديفيد وحتى بين توبى (التى تتلقى ملاطفات إيفلين) وديفيد. ومن ثم فإن إزاحة الشخصيات تصبح إزاحة للنوع الجنسى على مجال واسع، ويصبح استقرار الهوية الذكورية مرة أخرى موضوعا للتساؤل نتيجة ما تفعله إيفلين بشكل عام.

ولذلك يصبح من المنطقى هنا أن اعتداء إيفلين الختامى على ديفيد يتجسد فى شكل اعتداء على تطلعه، على الموقع التقليدى لسلطة الذكر فى السينما. فخلال انتظارها

لوصول ديفيد فى منزل توبى، تفقأ إيفلين عينى صورة له وتشير إلى أن قصها لشعر توبى غرضه تقليص متعة ديفيد فى النظر. وعندما يصل ديفيد يجد أن الأضواء معطلة، وتصبح إيفلين خطرا كبيرا بسبب افتقاده للرؤية الناتجة عن ذلك. ولكن ديفيد يتخلص من إيفلين فى النهاية بإعلان سلطته الرجولية، باللجوء إلى لكمة من لكمات " العالم القديم " تطيح بها طائرة من خلال النافذة(٦).

ويوحى تحليل كريستين هولمند لفيلم أحدث من أفلام إيستوود وهو "الثوب الضيق" بأن هناك تساؤلا أيضا حول الذكورة يرتبط بفترة تاريخية محددة، بشكل أساسى بالجمع بين شخصية إيستوود كتحرى شرطة وقاتل يكره النساء، ولأن حضور الخطابات الأنثوية فى النص "يشهد بعظم الاهتمام بقضايا الجنس والسلطة عام ١٩٨٤" (Holmlund 1986 : 38) . والاختلافات بين هذين النصين المتشابهين جدا، اللذين يفصل بينهما ثلاثة عشر عامًا تبين الكثير. تلاحظ هولملند أن " الثوب الضيق " مشحون بالالتباس، وأن " النسوية وكراهية المرأة يتنافسان فى المقام الأول" (٣٩)؛ ومع ذلك، فإن بطله التحرى ويز بلوك، مقارنة بديفيد جارفر، شخصية مستقرة نسبيا. ورغم أن عالمه السفلى يثير التساؤل، فإنه ليس قريبا بأية حال من التجزؤ وتناقض الذات الذى نجده لدى ديفيد. وعلى الرغم من أن " الثوب الضيق " ملتبس بالفعل، فإنه قادر على تكييف التباساته، والتغلب على حضور خطابات سياسية تقدمية معينة بطريقة متماسكة منطقيا نسبيا. وعلى النقيض فإن " أسمعنى أغنية غامض " لا يقترب من هذا الارتياح فى التعامل مع مثل هذه الخطابات، التى كانت لا تزال حديثة فى عام ١٩٧١ . ويتضح هذا جزئيا فى الاختلافات بين بنيتى الازدواج فى كلا الفيلمين. فازدواج "الثوب الضيق " علنى نسبيا. فالبديل هنا ذكر يحمل تشابهات بصرية وسردية قوية مع البطل – ذكر يشير دماره إلى الاحتياج إلى الوصول لتسوية مع الملامح الذكورية للبطل. من الناحية الأخرى، فإن الازدواج فى " أسمعنى أغنية غامض " مخفى نسبيًا والبديل هو امرأة، مما يجعل قتلها فى النهاية لا يخدم التساؤل حول ذكورته بقدر ما يهاجم بعنف القوى الأنثوية التى تصر على إثارة هذا التساؤل.

هذا الالتباس فى نهاية الفيلم يشير إلى أزمة فى محاولات الوصول إلى تجسيد قابل للتطبيق لذكورة السبعينيات. ذلك أنه يفترض من ديفيد أن يتخلى عن ماضيه الرجولى ويصبح أكثر حساسية تجاه النساء، ولكن بفضل خفة يد النص يتم إنجاز هذا بقتل المرأة التى كان يتفاعل معها معظم فترات الفيلم. والأكثر من ذلك أن الفيلم يربط العشوائية الجنسية بالماضى بطريقة ماكرة، ومن ثم يسمح لديفيد بالانتقال إلى مجال اجتماعى جديد ليصبح متوافقا مع احتضان " أمر واقع " جنسى أكثر قدما (وهو أحادية الزواج غيرى الجنس)؛ وبذلك يتم حذف سياسة التحرر الجنسى بذكاء، ويتمكن ديفيد من السير فى غروب الشمس مع واحدته الوحيدة. وليس مهما كم يبدو هذا التجلى لقناع إيستوود فى عام ١٩٧١ هيبيا، فهو لا يزال يضع قدما راسخة بقوة فى الغرب القديم.

لكن الشىء المثير حقًا فى " اسمعنى أغنية غامض " هو المدى الذى يدفع به قناع الرجل القوى لإيستوود داخل سياق معاصر ويصبح عرضة للتشكك، بالرغم من نهاية الفيلم التى يصعب أن نعتبرها تقدمية. والفيلم بالفعل يشترك فى الكثير من عناصره مع ماوصفه توماس السيسر عام ١٩٧٥ بأنه السينما الأمريكية الليبرالية الجديدة فى بداية السبعينيات: "مجموعة من الأفلام الروائية التجارية التى تعيد النظر فى أشكال السرد التقليدية لهوليوود، وبالتالى الأفكار الأمريكية السائدة، من خلال استخدامها لأبطال بلا دوافع أو التزامات وبنية الرحلة التى لا هدف لها" (Elsaesser1975:13-14) . وفى " أسمعنى أغنية غامض " يبدو ديفيد بالفعل مفتقدا للدوافع القوية، ويتحرك معظم السرد بواسطة أفعال إيفلين تجاهه، ويبدو ديفيد مستعداً تماماً لتعريض أهدافه الأساسية للخطر – وهى العودة إلى توبى والتقدم فى عمله كمسئول عن تشغيل شرائط الموسيقى فى الإذاعة – وذلك بتورطه مع إيفلين بالأساس. وافتتاحية الفيلم تتوافق مع ذلك باحتوائها على تيمة البحث عن الهوية وتضمنها لبعض تقاليد أفلام الطريق والاغتراب المعاصرة التى يناقشها السيسر: ينظر ديفيد إلى المحيط خلف منزله، ثم ينظر إلى صورة لنفسه – كما لو كان يتساءل عن صورته، عن هويته – قبل أن يقفز داخل سيارته وينطلق بها بسرعة على الطريق السريع الساحلى، بدون وجهة معلومة لنا فى ذلك الوقت.

وكما يتبين، فإن رحلة ديفيد، مثل فحصه لنفسه، لا تذهب بالفعل إلى أى مكان؛ فطوال الفيلم يتحرك تقريبا فى نفس المواقع القديمة – بيته، محطة الراديو، البار، بيوت فتياته. أما طرح الصورة الرجولية لديفيد/ إيستوود للتساؤل والتهذيب فينقلب كلية مع صحوة العنف الذكورى فى شكل رد الفعل على إيفلين، ويبدأ ديفيد فى التصرف مثل بطل فيلم إيستوود التالى "هارى القذر" (١٩٧١) – وهو فيلم يربطه السيسر (مثل كثيرين غيره) بالاتجاهات المحافظة فى هذا العقد. وكما يصفه السيسر : " شخصيات كلينت إيستوود وتشارلز برونسون (" هارى القذر " ، " رغبة الموت ") التى تتسم بالعزم والتصميم، وشدة الحزم والتركيز على الهدف، يبدو أنها مشحونة بقوة الطاقة السلبية البحتة للسخط والإحباط وسعى البرجوازى الصغير الحاقد إلى تصريف غضبه المدمر تحت قناع أخلاقية القانون والنظام" (Elsaesser1975:15). فى هذا الإطار يمكننا – ربما – أن نرى أول عمل إخراجى لإيستوود كإشارة للحظة عابرة من التساؤل التقدمى حول البنى التقليدية لهوية الذكر سبقت رد الفعل المحافظ الذى دفع به نحو نجومية رجولية أعظم فيما بعد.

الـهـوامـش

أرغب فى التنويه بالاقتراحات المفيدة التى أبدتها Jeanne Hall خلال مراجعة هذا المقال.

(١) هذا التـصـوير يسـتـدعى إلى الذهن السـود المفـترض أنهم ودودون وسـعـداء الحـظ من سكان شـوارع الجنوب فى فيلم " ميلاد أمة " Birth of a Nation للمخرج دى دبليو جريفيث (١٩١٥).

(٢) هذه المقارنات يمكن أن تدفعنا إلى التحقق من تأكيد دينيس بينجهام مؤخرا أنه " فى الثمانينيات فقط، بدأ إيستوود فى مراجعـة و " أنسنة " صورته السينمـائية، حتى أن أصـداء حيـاته الشخصية بدأت تتردد فى أفلامه (Bingham 1990 : 33).

(٣) اهتمام إيستوود بثقافة كارميل بلغ ذروته بانتخابه عمدة للمدينة عام ١٩٨٦ .

(٤) يرى بول سميث أن هناك " هيستيريا ذكورية متبقاة يكاد يجهر بها " فى الكثير من أفلام الحركة والويسترن لإيستوود. ويرى سميث أن هذه الهيستيريا " غالبا ما يعبر عنها سرديا على شكل الإحساس الفطرى بالخطر من التشبه بالنساء أو المثليين جنسيا (من كلا النوعين الجنسيين). أو هى تشكيل هيستيرى يمكن ملاحظته فى لحظات التفكك أو الضعف فى جسد الذكر أو فى الحضور الذكورى، (١٩٨٩:١٠٣). فى هذا الإطار يمكننا أن نرى فى جعل ديفيد يرتدى موضـات الأزياء المعـاصرة الحديثة فى " أسمـعنى أغنيـة غامض " تجليا آخر للهيستيريا التى يعانى منها.

(٥) سميث (١٩٨٩)، مين (١٩٨٧) وهولـلند (١٩٨٦) كلهم يشيرون، بدرجات مختلفة، إلى النص الباطنى لرهاب المثل فى أفلام إيستوود.

(٦) بمصطلحات لاكان يمكننا أن نقرأ هذه الكلمة باعتبارها علامة على الانتقال من " مرحلة المرآة " إلى النظام الرمزى. النافذة المصورة تصطف مع مرآة بداية الفيلم، عندما يتطلع ديفيد إلى صورته عبر النافذة. وتكشف إيفلين عن غياب الموضوع فى هذه الصورة، كما تؤكد أيضا على اختلافها المثير للقلق عندما تفقا العينين فى الصورة. وبعدها سرعان ما يدمر ديفيد النافذة / المرآة قاتلا المرآة التى حالت دون سيطرته على اللغة طوال الفيلم. ومن ثم تكون نتيجة هذا العمل (الذى يعتمد هو نفسه على استعادة مهارات حركيـة مهملة) هى (استعادة) حيـازة اللغـة وكذلك الانتقـال من الجنسيـة " الطفـولية " المتعددة الأشكال (المجسدة هنا كعشوائية جنسية تجاه الجنس الآخر) إلى جنسية أحادية تقليدية اجتماعية مع توبى.

BIBLIOGRAPHY

1 - Bingham, D. (1990) ' Men With No Names: Clint Eastwood's " The Stranger " Persona, Identification, and the Impenetrable Gaze, ' *Journal of Films and Video* 42, 4: 33 - 48.

2 - Douglas, P. (1974) *Clint Eastwood: Movin* On, Chicago: Henry Regnery.

3 - Elsaesser, T. (1975) ' The Pathos of Failure: American Films in the 70's, ' *Monogram* 6: 13 - 19.

4 - Holmlund, C. (1986) " Sexuality and Power in male Doppelganger Cinema; the Case of Clint Eastwood's *Tightrope, " Cinema Journal* 26, 1: 31 - 42.

5 - Knight, A. (1974) ' Playboy Interview: Clint Eastwood, ' Playboy 21, 2: 57 -.

6 - McGilligan, P. (1987) ' Clint Eastwood, ' *Focus on Film* 25: 12 - 20.

7 - Mayne, J. (1987) ' Walking the *Tightrope* of Feminism and Male Desire, ' in A. Jardine and P. Smith (eds) *Men in Feminism,* New York: Methuen.

Review of *Play Misty for Me* (1971) Variety 264, Sept. 15: 6 -.

8 - Smith, P. (1989) ' Action Movie Hysteria, or Eastwood Bound, ' *differences* 1, 3: 88 - 107.

(٥)

(لا تلقِ باللوم على فتاة)

أفلام الأنثى المنتقمة لشرفها

بيتر ليمان

ظهر فى الولايات المتحدة خلال السبعينيات والثمانينيات [من القرن العشرين] نوع فنى فرعى جديد هو أفلام الأنثى التى تنتقم لشرفها . فى هذه الأفلام تقوم إمرأة جميلة بتعقب الرجال الذين اغتصبوها وتقتلهم واحدا تلو الآخر، وهى عادة ماتجد متعة بالغة فى عذاب الرجل عندما يدرك هويتها وما توشك أن تفعله. وعلى الرغم من أن مثل هذه الأفلام ظهرت فى عدد من الأنواع الفنية الاخرى، فإن به العديد من أفلام الدرجة الثانية الكلاسيكية ذات الشعبية المتميزة مثل " إننى أبصق على قبرك " I Spit on your Grave (1978) و "الآنسة ٤٥" (1981) Ms.45 و "قطة الزقاق" Alley Cat (1982) تظل هى الأمثلة الأساسية؛ وإن كان هذا البناء دخل سينما التيار السائد الهوليوودية أيضاً . و أقدم فيلم من هذه النوعية أمكننى التعرف عليه هو "هانى كولدر" Hannie Coulder (1972) ، وهو فيلم ويسترن من بطولة راكيل ويلش، وإخراج بيرت كيندى. أما فيلم " صدمة مفاجئة " Sudden Impact لكلينت إيستوود (١٩٨٣)، بطولة سوندرا لوك، فهو مثال أحدث من هذا النوع الفنى الهوليوودى الذى يطابق النموذج الأصلى. وحتى أفلام أكثر جدية مثل "تطرفات" Extremities (1986) ، وهو معالجة لمسرحية ويليام ماسترو سيمون من بطولة فرح فاوست، تنتمى بصلة قرابة لهذا النوع.

ومن بين كل أفلام هذا النوع فإن " إننى أبصق على قبرك " هو الأكثر إثارة للجدل بكثير. وقد يكون فعليا واحدا من أكثر الأفلام التى تعرضت للسباب على مر العصور،

ليس كما أرى بسبب رداءته، ولكن لأنه غير وسطى من الناحية الجرافيكية. وتكشف عن ذلك بعض التعليقات النقدية التى قيلت عن الفيلم. روجر إيبرت يبدأ مراجعته النقدية قائلا: " إننى أبصق على قبرك " حقيبة قذرة من القمامة شديدة القرف، ومثيرة للاستياء والازدراء لدرجة أننى لا أصدق أنه يعرض فى دور العرض المحترمة. ولكنه يعرض بالفعل. وكان حضورى إياه واحدة من أكثر التجارب إثارة للاكتئاب فى حياتى (Ebert 1989 : 359) . خرجت من دار العرض مسرعًا وأنا أشعر بأننى متسخ، وخجل ومكتئب. هذا الفيلم تعبير عن أقتم الطبائع البشرية الأكثر مرضًا وشذوذًا " (Ebert 1989 : 360)(1).

يتمحور معظم المقال النقدى على ما يفسره إيبرت بأنه استجابة جماهيرية مزعجة. وفى تقديره فإن الاغتصاب يستخرج أسوأ عناصر الرجال المشاهدين والمرأة المنتقمة تستخرج أسوأ عناصر النساء. ومن ثم فهو يفترض، بطريقة أرى أنها خاطئة، أن متعة مشاهدة هذه الأفلام لدى الرجال تكمن فى التماهى مع المغتصبين وعدوانهم على المرأة. والحقيقة أن الطبيعة الطويلة الجرافيكية القبيحة بشكل غير عادى لمشهدى الاغتصاب فى الفيلم خالية من الأساليب التقليدية لشهونة مثل هذه المشاهد. وأغلب مشاهد الاغتصاب خارج المنزل مثلا، عبارة عن لقطات بالغة الطول وجسد المرأة مغطى بالتراب. ولا يحتوى أيا من الاغتصابين على أى لقطات مقربة فتشية لوجه المرأة أو لأجزاء متفرقة من جسدها. وجسدها المتسخ المجروح الدامى لا يلقى عليه الضوء أبدا ولا يقدم بأية طريقة كجزء من فرجة شهوانية. والطبيعة الطويلة الزمن لهذه المشاهد، على عكس الشهوانية الممتعة الممتدة، تعمل على جعل الاغتصاب شيئا من الصعب مشاهدته إلى حد الألم، وإن كان هذا لأسباب غير الأسباب التوبيخية التى يسوقها إيبرت. والعكس هو الأقرب للحقيقة. إن مشاهدة هؤلاء الرجال الحقراء وهم يمارسون هذه الوحشية البدائية تسمح للمشاهد بالشعور أن الانتقام الذى يعقب هذا له ما يبرره. والمتفرجون الرجال يوضعون بحيث يصابون بالاشمئزاز من الاغتصاب، ويتماهون مع المرأة المنتقمة. وبالرغم من أن إيبرت يخلص إلى أن متع الفيلم سادية بطريقة بسيطة، حيث الرجال يستمتعون بمشاهدة النساء يغتصبن والنساء يستمتعن بمشاهدة الرجال

يقتلون، فإننى أرى أن العناصر السادية تعمل بشكل مختلف تماما، وأنها تمتزج بشكل معقد مع المتع الذكورية الماسوشية.

أخيراً، فأنه تجدر ملاحظة تعليق إيبرت بأن " الفيلم ما هو إلا سلسلة من "الاعتداءات على الفتاة ثم اعتداءاتها على الرجال" (Ebert 1989 : 360). هذا الوصف دقيق بقدر المسافة التى يقطعها، ولكنه لا يمضى إلى مسافة كافية. وربما لا تكون مصادفة أن تستدعى لغة إيبرت إلى الذهن أساليب الحديث الشائعة عن البورنوجرافية بأنها لا شيء أكثر أو أقل من مبرر لتقديم سلسلة من المشاهد الجنسية. وتبين ليندا ويليامز فى تحليلها البارع لأفلام البورنو صلبة النواة hard-core إن مثل هذا الوصف يغيب عنه الكثير من خصائص هذا النوع الفنى. ولا يعنى هذا إنكار أن أفلام البورنو صلبة النواة تحتوى على سرد مهلهل يبرر سلسلة من المشاهد الجنسية، ولكن المقصود هو أن المعانى والمتع التى يقدمها هذا النوع هى أكثر تعقدا بكثير مما يتضمنه هذا الوصف. من هذه الناحية، فإن فزع إيبرت من كون الفيلم يعرض فى دور العرض "المحترمة" لهو أمر كاشف. فمثل البورنو صلب النواة، يفترض أنه لا شيء سوى قمامة يجب نفيها إلى مواقع أخرى لايخدش فيها الاحترام. وأنا أوافق على أن " إننى أبصق على قبرك " فيلم بالغ الإزعاج، ولكنه مثل كثير من الأفلام المزعجة فى الأنواع الفنية سيئة السمعة . (على سبيل المثال " مذبحة منشار تكساس " The Texas Chainsaw Massacre (1974) . هو كذلك بسبب الطريقة التى يبرز ويكثف بها كثيراً من العناصر التى يجدها نفس هؤلاء النقاد مقبولة فى نسخ أكثر تكتما من أفلام أخرى فى هذا النوع الفنى. الناقدان مارتن وبورتر، مثلا يعطيان فيلم " السيدة ٤٥ "(٢) "Ms. 45" أربعة نجوم (من إجمالى خمسة) ودون أن يبديا أية تحفظات على الفيلم. وبالمثل يصف ليونارد مالتن الفيلم بأنه " جيد الصنع " ويلاحظ " أنه حظى ببعض المراجعات النقدية القوية" (Maltin 1990 : 780). ولكن على الرغم من أن " السيدة ٤٥ " يتمتع بوضوح باحترام يفتقده " إننى أبصق على قبرك "، فإن الفيلمين متقاربان جداً فيما يتعلق بنوعهما الفنى وبالمتع التى يوفرانها للمتفرجين الذكور. وهذا المقال يبحث فى هذه المتع وهى، كما سأحاول أن أبيّن، معقدة ومتعددة ومرنة وتخاطب ذاتية ذكورية تجمع ما بين الماسوشية غيرية الجنس والسادية مثلية الجنس.

لكى نتعرف على المعالم المحددة لهذا النوع الفنى الفرعى، من الضرورى أن نلخص عددا من هذه الأفلام، بادئين بأفلام الدرجة الثانية. كلها تقريبا تبدأ باغتصاب أو عدة اغتصابات على يد عدد من الرجال. فى " إننى أبصق على قبرك " تذهب مؤلفة إلى الريف لكى تكتب. وبمجرد وصولها، تقوم عصابة باغتصابها بوحشية أولا خارج منزلها ثم مرة أخرى عندما تسعى إلى الهرب داخله. فى " الآنسة ٤٥ " تعمل امرأة خرساء كحائكة ثياب فى مصنع، وتتعرض للاغتصاب أثناء عودتها من العمل، وعندما تصل إلى البيت يغتصبها أحد اللصوص مجدداً. فى " قطة الزقاق " تكتشف امرأة بعض الرجال يسرقون إطارات سيارتها. تقاتلهم باستخدام الكاراتيه، لكن بعد وقت قصير يهاجم الرجال وبعض عصابتهم مخزنا للخمور ويعتدون بوحشية على جدى الفتاة، ويصيبون جدتها بجرح قاتل. وعند ممارستها للعدو فى المنتزه، تقاتل الفتاة رجلين يغتصبان امرأة. وأثناء العدو مرة أخرى فى المنتزه يحاول أحد الرجال اغتصابها. وعندما يفشل البوليس والقضاء فى تحقيق العدالة، تصاب المرأة بالهياج فى قاعة المحكمة وتسجن بتهمة إهانة المحكمة. وعندما تخرج وتواصل العدو، تصبح مرة أخرى هدفا لمحاولة اغتصاب.

بعد الاعتداءات الافتتاحية، ينبنى معظم السرد الباقى لهذه الأفلام حول الطريقة التى تنفذ بها المرأة المغتصبة انتقامها. وخلال البقية الباقية من "إننى أبصق على قبرك" نشاهد ضحية الاغتصاب وهى تنتقم بطريقة منظمة من كل واحد من مغتصبيها. تشنق أحدهم، وتخصى آخر، وتدهس ثالثا بقارب ذى محرك. وينتهى الفيلم عندما تقتلهم جميعا. فى " السيدة ٤٥ " تقتل المرأة المغتصبة المعتدى الثانى وتمزق جسده حتى يمكنها التخلص من أجزائه ببطء. وعلى مدار الفيلم تقتل رجالا آخرين، من بينهم مصور فوتوجرافى للموضة، وقواد، وشيخ نفط ثرى، وأعضاء عصابة شوارع يتحرشون بها أو بالنساء الأخريات فى الشارع. وفى إحدى اللحظات تحاول حتى أن تقتل رجلا يقوم بتقبيل صديقته فى الشارع. وبالرغم من أن محاولتها لا تتم، فإن دافعها الوحيد كما يبدو هو الاشمئزاز من أى إظهار للنشاط الجنسى الذكورى. وفى نهاية الفيلم تذهب إلى حفلة تنكرية حيث تقتل أولا الشاب الذى تواعدت معه عندما

يهم بممارسة الحب معها ثم تبدأ فى إطلاق النيران على كل الرجال فى الحفل. وأخيراً تطعنها فى ظهرها امرأة أخرى. مع نهاية " قطة الزقاق " تكون المرأة قد طاردت العصابة التى هاجمتها هى وجديها فى بداية الفيلم وقتلتهم جميعا. وينتهى الفيلم بها متحدة مع ضابط شرطة طيب تقع فى حبه.

بالرغم من أن " صدمة مفاجئة " واحد من سلسة أفلام كلينت إيستوود المعروفة بهارى القذر، وأنه انتاج هوليوودى ضخم، فإن خطه السردى الأساسى يقترب بشدة من خطوط الأفلام السابق ذكرها. يبدأ الفيلم بما يبدو أنه مشهد ممارسة حب فى سيارة متوقفة. لكن المرأة تسحب مسدسا وتطلق النار على الرجل بين فخذيه ثم تقتله برصاصة أخرى. ونعلم من خلال لقطات العودة للماضى **flashbacks** أن المرأة وأختها، التى ترقد فى المستشفى فى شبه غيبوبة، قد تعرضتا للاغتصاب على يد عصابة منذ سنوات. وتتعقب المرأة منذ المشهد الافتتاحى للفيلم هؤلاء المغتصبين واحدا تلو الآخر، وبعد أن تجبرهم على التعرف عليها وإدراك ما هى بصدد عمله، تطلق عليهم الرصاص أولا ما بين الفخذين ثم فى الرأس. وينتهى الفيلم عندما ينقذها هارى من آخر المغتصبين، الذى يوشك على اغتصابها مرة أخرى. ثم يقوم بإلصاق جرائم القتل السابقة بآخر المغتصبين، ويقتله، وفى اللقطة الأخيرة نرى هارى والمرأة المنتقمة وحدهما معاً.

على النقيض من هذا يحتوى فيلم " ثيلما ولويز " **Thelma and Louise (1991)** على عناصر واضحة القرب من أفلام انتقام المرأة المغتصبة، ولكنه لا يقع تحت هذا النوع الفنى وفقا للتعريف الذى حددته. وفى الحقيقة، فإن التماهى الذى تجده النساء مع الشخصيتين الأساسيتين فى الفيلم ربما يكون ناتجا عن الطريقة التى يتجنب بها تصوير الخيالات الذكورية التى 'تشهون العنف الأنثوى ضد جسد الذكر. ذلك أن لحظات العنف القاتل أو التهديدات ضد الرجال قصيرة بشكل بالغ. وقرار لويز بإطلاق الرصاص على الرجل الذى يحاول الاعتداء على ثيلما يحدث فى جزء من الثانية نتيجة غضبها الشديد من غطرسته وموقفه المتبجح. وهى لا تعبر عن شىء سوى الغضب الخالص البادى على وجهها. أثناء إطلاق النار عليه. وبالمثل، عند نهاية الفيلم، عندما تقومان بتفجير شاحنة سائق وقح تحرش بهما أكثر من مرة على الطريق السريع،

فأنهما تفعلان ذلك بسرعة وبدون أية محاولات إغراء جنسى. إن سائق الشاحنة يسير بجوار سيارتهما متوقعا الجنس بوضوح، ولكن ثيلما ولويز لا تبدآن فى خداعه بعبارات الغواية إلا بعد أن تكشفا عن دوافعهما الحقيقية. وليس هناك إطلاقا بناء من الترقب فى هذه المشاهد. هناك ثورات هياج قصيرة تصور الغضب لا النساء اللعوبات. وليس هناك أى جنسنة sexualization علنية لهذه الأفعال. والمغتصب لا يطلق عليه الرصاص فى أعضائه الجنسية كما فى " صدمة مفاجئة " وسائق الشاحنة لايجبر على التعرى. وبما أنه لا يوجد اغتصاب جماعى، فإن البناء السردى للفيلم بأكمله يتجنب أيضا أى بناء للترقب عن متى وكيف سنرى الرجال المذنبين وهم يلقون جزاءهم. مثل هذه الأبنية الواسعة والصغيرة للترقب الشهوانى تحدد ملامح النوع الفنى وليس من قبيل المصادفة أن يكون البناء الأساسى لـ " ثيلما ولويز " عن نساء يتعرضن للمطاردة من قبل الرجال بدلا من كونهن المطاردات المنتقمات(٢).

يثير النوع الفنى الفرعى للمغتصبات المنتقمات عددا من الأسئلة المثيرة حول علاقته بالعمل النظرى الحالى حول الذكورة وجسد الذكر. الرجال فى هذه الأفلام يوضعون فى أماكن محجوزة عادة للنساء. ثانيا، فإن العقاب الذى يتعرض له الذكر يتم التركيز على تصويره كفرجة. وهذه الأفلام التى تصنع دائما تقريبا بواسطة الرجال ومن أجل الرجال، تبتهج بالفرجة على المرأة التى تقتل الرجال بطريقة بشعة ومطولة. بل أحيانا تصبح السياقات شهوانية بشكل علنى، كما فى " إننى أبصق على قبرك " عندما تقود المرأة المنتقمة ضحيتها إلى الاعتقاد بأنها على وشك ممارسة الحب معه، ولكنها بدلا من هذا تعقد أنشوطة حول عنقه وتشنقه، أو كما فى مشهد آخر مماثل، عندما تقطع عضو ذكورة ضحيتها. وكلا المشهدين يتبعهما صور جرافيكية صادمة، على التوالى، للجسد نصف العارى المتأرجح فى نهاية الحبل، وللرجل العارى الذى يصرخ بهيستيرية، بينما الدم يندفع من جرحه. والمشهد الافتتاحى فى " صدمة مفاجئة " ينطبق على هذا النموذج الشهوانى. فى البداية نرى الاثنين يمارسان الحب بسخونة، بينما يد المرأة تتحسس طريقها إلى أسفل الجسد وتفتح سحاب سرواله. عندئذ نراها تسحب مسدسها من الحقيبة وتوجهه نحو أعضائه التناسلية.

ويحدث صوت حشوها للمسدس نظرة من الرعب الخالص فى عينيه عندما يدرك ما الذى يوشك أن يحدث، ويقطع الفيلم على لقطة طويلة خارجية للسيارة، بينما نسمع صوت الطلقات. ثم نرى لقطة مقربة لساقى المرأة الجميلتين والحذاء ذى الكعب العالى، وهى تخرج من السيارة وتمضى بعيدا. فيما بعد عندما يعثر على الجثة، نرى يد الضحية وهى تمسك بأعضائه الدامية أثناء موته. على ضوء الطبيعة الجنسية التفصيلية لهذه المشاهد، ليس من المفاجئ أن يكون هناك حتى أفلام بورنوجرافية صلبة النواة تدور عن الانتقام من الاغتصاب مثل " الانتقام العارى " Naked Vengeance (1985) . من الأمور المثيرة بالنسبة لى بوجه خاص طبيعة جاذبية هذه الأفلام لدى الرجال. معظم هذه الأفلام إما أنها " تجارية " بوضوح، أو أنها تلتزم بتقاليد النوع الفنى الترفيهية بحيث لا تحتاج حتى إلى التنكر بقناع الاهتمام الجدى بالنساء أو الاغتصاب. النساء فى هذه الأفلام جميلات دائمًا تقريبًا (مثل لوك و ويلش)، مما يوحى بأن جاذبيتهن الجنسية شىء ضرورى من أجل المتعة التى يشعر بها الرجال من مشاهدتهن ينفذن العقوبة. ولكن متعة المشاهدة لا تقتصر على الفرجة على النساء – وإنما الرجال أيضا فى رعبهم وألمهم. فهذه الأفلام تضع جمهورها الذكورى فى موضع الاستمتاع بالفرجة الشنيعة على المرأة وهى تثير الرعب فى جسد الذكر. واغتصاب بطلاتها يكاد يكون تمهيدا سرديا لتحريك هذا النمط الإمتاعى الغريب. هذه الأفلام التى يصنعها رجال وتسوق للرجال عادة، تجعل من الشخصيات الذكورية ضحايا، وتجعل من عقابهم فرجة من أجل إمتاع المشاهدين الذكور.

وتبين ملخصات الأفلام السابق ذكرها عددًا من العناصر المشتركة موجودة فى كل فيلم، بالإضافة إلى جمال المرأة المنتقمة. حوادث الاغتصاب تتضمن دائمًا تقريبًا مجموعة من الرجال يتم تعريفهم كأصدقاء أو أعضاء فى عصابة وهذا يؤدى وظيفتين. على المستوى الأبسط يخدم الاغتصاب الجماعى متطلبات السرد للفيلم الروائى بما أن المرأة المنتقمة تطارد الرجال واحدا تلو الآخر. وبدلا من الانتظار لتسعين دقيقة من أجل انتقام واحد، فإن هناك نموذجا يحتوى على الإعادة والتنويع بتصاعد حتى بلوغ الذروة. لكن بناء الاغتصاب الجماعى يشير أيضا إلى الرباط الذكورى اشتهائى المثل.

إن الأصدقاء " يتقاسمون " المرأة بطريقة توحدهم. ويتم إبراز هذا العنصر فى " إننى أبصق على قبرك " عندما نرى فى البداية الأصدقاء يتسكعون عند محطة غاز، حيث يعمل أحدهم. وعندما تدخل المرأة التى ستصبح ضحية بعد قليل نرى اثنين منهما يلعبان بسكين. وبعد أن تغادر المحطة وقبل الاغتصاب مباشرة، نراهم يبحثون معا. من ثم، فإنهم ينتقلون مباشرة من التقليد الذكورى القديم للبقاء معا فى الطبيعة بدون النساء إلى اغتصاب امرأة. وكلا النشاطين يحتويان على رباط مشترك. وبالمثل تشدد لقطات العودة للماضى لمشاهد الاغتصاب فى " صدمة مفاجئة " على ملمح المشاركة لمجموعة من الشباب يجلسون حول نيران معسكر بالقرب من منتزه للتسلية يضحكون ويقضون وقتا طيبا قبل أن " يتقاسموا " المرأتين. ونعلم فيما بعد أنهم جميعا أصدقاء مقربون، ونرى أيضا صورة للأصدقاء مجتمعين.

المغتصبون فى هذه الأفلام يصورون نمطيًا كشخصيات كريهة للغاية، وهو تصوير يستخدم عادة القوالب النمطية stereotypes الطبقية والعرقية. فى " إننى أبصق على قبرك " يتم التأكيد على طبيعة الطبقة العاملة لهؤلاء الرجال فى مشهد محطة الغاز، وعلى مدار الفيلم يتم تصويرهم كحثالة من الفقراء البيض. وأحدهم حتى متخلف عقليا. ويتجلى انحرافهم بصورة أوضح فى الطريقة الوحشية التى يغتصبون بها الضحية نفسها مرتين، مرة خارج البيت والأخرى بعد أن تحاول الهرب فى الداخل. فى " قطة الزقاق " يصور المغتصبون بطريقة مماثلة، ولكن هذه المرة كحثالة من المدينة وليس الريف تضم بعض اللاتينيين. إنهم يشربون الخمر ويتصرفون على الدوام بطريقة سوقية ترمز بقوة إلى الطبقة الدنيا. وهم يتصفون حتى بمظهر أشعث مريض. فى " الآنسة ٤٥" تضم قائمة المغتصبين أو متسكعى شوارع ومجرمين وعربيًا وعصابة من السود.

هذا الإفراط فى رسم شخصيات المغتصبين يشير إلى أنواع الإفراط الأخرى داخل هذا النوع الفنى. هذه الأفلام "غير واقعية " بالمرة وفقا للمقاييس المتعارف عليها لما يشكل التطور السردى المعقول. فى بداية " الآنسة ٤٥"، مثلا، تغتصب المرأة نفسها مرتين على يد رجلين مختلفين أثناء عودتها من العمل. فبعد أن ينتهى منها المغتصب

الأول ويهرب، تترنح حتى تصل إلى شقتها لتكتشف وجود لص وتصبح ضحية لاغتصاب آخر على يديه. فى "إننى أبصق على قبرك " فإن أول أشخاص تلتقى بهم المرأة عند وصولها إلى الريف هم المغتصبون. وفى " قطة الزقاق " ليس هناك مبالغة إذا قلنا إنه فعليا فى كل مرة تخطو المرأة خارج منزلها، فهى تلتقى إما بشخصية تحاول اغتصابها أو بشخصية تتعرض للاغتصاب. وكما لو أن هذا لا يكفى، فإن كل الجرائم التى ترتكب ضدها وضد أسرتها وضد الضحايا الذين لا تعرفهم فى الطريق ترتكب بالصدفة على يد عصابة الأصدقاء المنحرفين نفسها. فى الوقت نفسه الذى تخرج فيه للعدو فى المنتزه لتواجه محاولة اغتصاب، يتعرض جداها للاعتداء أثناء السطو على مخزن الخمور بواسطة نفس الرجال الذين حاولوا سرقة إطارات سيارتها، والذين يقومون فيما بعد باغتصاب امرأة فى المنتزه عندما تعدو مرة أخرى على صوت استغاثة. هذه الأفلام تقدم عالمًا ينتظر فيه مغتصب خلف كل شجرة وعند كل ناصية شارع. من هنا لا تكتفى هذه الأفلام بالتصوير المبالغ فيه للمغتصبين كأشرار ومنحرفين، ولكنها تفرط بالمثل فى عدد وقائع الاغتصاب، وأحيانا فى الاعتماد على المصادفات غير المعقولة.

وربما لا يكون مفاجئا أن كل الرجال تقريبا يقدمون فى صورة كريهة جنسيا فى بعض هذه الأفلام. ولعل " الآنسة ٤٥ " و" إننى أبصق على قبرك" هما الأكثر تطرفا من هذه الناحية. فى الفيلم الأول كل الرجال من رئيس البطلة فى العمل إلى الرجال الذين تقابلهم فى الشوارع عدوانيون. فى أحد المشاهد، مثلا، تتناول طعام الغداء مع زميلات العمل فى أحد المطاعم، حيث يوجد رجل يقبل فتاته. تغادر الفتاة وسرعان ما يقوم الرجل بمغازلة النساء الأخريات. بعد عودة الزميلات إلى العمل يتتبع الرجل البطلة خارج المطعم، وبعد أن يعرفها بنفسه كمصور فوتوجرافى، يدعوها بطريقة رخيصة إلى الإستديو الخاص به، حيث يخطط لممارسة الجنس معها. ليس هناك أية صور إيجابية للرجال فى أى مكان من الفيلم، ولا حتى فى شكل محقق شرطة طيب أو جذاب. وفى الحقيقة فإن البطلة، حتى لحظة طعنها على يد امرأة أخرى فى نهاية الفيلم، تعمل تمامًا خارج سيطرة أية شخصيات رومانتيكية أو ممثلين للقانون.

" إننى أبصق على قبرك " أكثر تطرفا من ذلك. مرة أخرى لا يمكن مشاهدة أى رجال طيبين فى الفيلم. ليس هناك حبكة فرعية رومانتيكية وليس هناك شرطة تحقق فى الجرائم. ومن اللافت تماماً أن المرأة المنتقمة، فى نهاية الفيلم، تمضى بمفردها دون أية إشارة إلى أنها ستعاقب أبدا على جرائمها.

الأفلام الأخرى أكثر تقليدية إلى حد ما فى الطريقة التى تخضع بها المرأة المنتقمة تحت سيطرة رجل أو القانون. " قطة الزقاق " وصدمة مفاجئة " يمزجان وسيلتى السيطرة هذين فى شخص رجل واحد. فى كلا الفيلمين تقع المرأة المنتقمة فى حب ضابط شرطة، وتمارس الحب معه أثناء مسار الفيلم، وترتبط به فى النهاية. فى هذين الفيلمين يتسم ضابط الشرطة بصورة أكثر جاذبية و " طبيعية " للرجولة مما يوجد فى الأفلام الأخرى ولكن " صدمة مفاجئة " يعقد صلة بين هارى والمرأة القاتلة بطريقة نموذجية فى بعض أفلام كلينت إيستوود البوليسية الأخرى – فكلّ منهما يسعى لتنفيذ القانون بيديه، طالما أن العدالة لا تنفذ بواسطة السلطات المخولة بذلك.

لكن السؤال يظل قائمًا عن ماهية المتع، بالضبط، التى توفرها هذه الأفلام لجمهورها الذكورى. يبرز فيلم حديث هو "الفولاذ والدانتيلا" Steel and Lace (1990) دور المتفرج الذكر بطريقة فريدة بالنسبة لهذا النوع الفنى الفرعى. وعلى الرغم من أنه غير مركب أو مصقول مثل فيلم "توم ذو الصفارة" Peeping Tom (1960) ، فإنه يشبه بشكل ما الطريقة التى أبرز بها الفيلم الأخير الطبيعة المزعجة لمتعة الفرجة الذكورية داخل ما يعرف بالنوع الفنى "الذباح"(*). يبين "الفولاذ والدانتيلا" بوضوح أن هناك رجلا فعلا، وليس امرأة خلف اغتيالاته الانتقامية، ويقدم هذا الرجل كشخص يستمد متعة الفرجة من مشاهدة شرائط الفيديو الشنيعة التى تصور عمليات القتل.

(*) slasher "الذباح" وصف للأفلام التى تدور حول شخص يقوم بقتل عدد كبير من الناس واحدا تلو الآخر للانتقام أو المتعة و "توم ذو الصفار" من أوائل وأشهر الأعمال التى تقدم شخصية سفاح يهوى التلصص على ضحاياه . (المترجم)

"الفولاذ والدانتيلا" يمكن وصفه على أفضل نحو بأنه فيلم انتقام "سيبورج"(*) من الاغتصاب. يروى الفيلم الذى تدور أحداثه فى الوقت الحاضر قصة عالم يصنع "سيبورج" على صورة أخته لكى ينتقم لاغتصابها، بعد أن انتحرت . يبدأ الفيلم بتقاطع مشهد المحاكمة مع مشهد الاغتصاب والانتحار النهائى. ثم يظهر عنوان على الشاشة يقول " بعد خمس سنوات "، وتبدأ عمليات القتل الانتقامية. ونعلم سريعا أن هناك "سيبورج" يشبه الأخت يتنكر فى صور أخرى ويقوم بقتل الرجال الأربعة الذين شاهدوا الاغتصاب ثم شهدوا زورا حتى لا يدان المغتصب، وهو صديقهم ورئيس عصابتهم الإجرامية. والتركيز على الطريقة التى شهد بها الأصحاب الجريمة، وغطوا عليها لصالح صديقهم، يتطابق مع نموذج الاغتصاب الجماعى ورباط الذكورة الذى أشرت إليه سابقًا.

أول قتل يؤكد تركيز هذا النوع الفنى على الفرجة على امرأة جميلة مثيرة تشوه جسد الذكر بشناعة. واحد من الأصدقاء الأربعة الذين كذبوا فى المحاكمة يعانى من متاعب مع سيارته. تظهر امرأة جميلة، تتحرك وتتكلم بأسلوب متقد الإغواء، وتعرض عليه أن تقوم بتوصيله. تصحبه إلى "موتيل" مهجور، وبمجرد أن يتصور أنهما على وشك ممارسة الحب، تقتله. فبينما يتعانقان ينشق مثقاب فالوسى الشكل من جسدها ويخترقه، مفجرا دماءه بصورة توضيحية. وتواصل عمليات القتل الخمس كلها هذا النموذج الجرافيكى للعنف المتطرف ضد جسد الذكر. يقطع رأس الضحية الثانية، فى مشهد مصور دفعه واحدة دون تقطيع، عندما يقوم السيبورج بفصل رأسه عن جسده. ويتعرض شاهد الزور الثالث للإخصاء أثناء ولوجه فى السيبورج، الذى يتنكر فى شكل موظفة جذابة مؤقتًا. والتى بدورها تثقبه فى منطقة أعضائه التناسلية حتى الموت. ويرفع السيبورج الشاهد الأخير فى الهواء بجوار هليكوبتر، ومرة أخرى نرى لقطة دفعة واحدة لفصل الرأس، وهذه المرة يطير الرأس المبتور بعد أن تقطعه الشفرات.

(*) السيبورج آلة على شكل إنسان تقوم بعمله بطريقة آلية دقيقة. (المترجم)

وفى النهاية تواجه المغتصب نفسه فوق سطح مبنى حيث تضربه بأشعة ليزر تشعل النار فى جسده كله. ثم تسقط الكرة المشتعلة من فوق السطح بطريقة تستدعى إلى الذهن انتحار الأخت فى البداية.

الشىء الفريد فى هذا الفيلم هو الطريقة التى يطرح بها عنصر السيبورج قضية اللذة والسيطرة الذكورية، لأنه فى هذا الفيلم " يبدو " فحسب أن هناك امرأة تنفذ الانتقام.

إننا نعلم بعد القتل الثانى أن الأخ صمم سيبورج لتنفيذ رغبته فى الانتقام باسمها. وأنه برمج السيبورج بطريقة تكفل له السيطرة على كل شىء تفكر فيه وتقوله وتفعله. وبالرغم من أن سيطرته على السيبورج تنهار قرب نهاية الفيلم، فإن البناء السردى يبين بوضوح أن الانتقام الأنثوى المظهر يتم بالكامل لخدمة الرغبة الذكورية. إن عنصر السيبورج يسمح لشىء أكثر لفتا للنظر بالحدوث أيضا - أنه يمكن الأخ من مشاهدة شرائط الفيديو التى تعرض عمليات القتل، والطريقة التى يفعل بها ذلك تستخرج أكثر العناصر كبتا فى هذا النوع الفنى مباشرة إلى السطح بإظهار متفرج ذكر داخل الفيلم يجد متعة فى مشاهدة الميتات البشعة للرجال. إننا نرى الأخ يشاهد الشرائط لأول مرة بعد أول عملية فصل رأس. ونرى الضحية يحتضر من زاوية نظر السيبورج، ويقوم الأخ بتثبيت الصورة عند لحظة مرعبة بوجه خاص. ويعيد مشاهدة الشريط عدة مرات، من بينها مرة بالحركة البطيئة قبل أن يثبت الصورة على لقطة مقربة لوجه الضحية المرتعب. وبالمثل يقوم بتثبيت الصورة على شاشة عرض أخرى لوجه الضحية السابقة.

ويتكرر مشهد مماثل بعد مشهد الإخصاء فى المكتب، ويصبح هناك الآن ثلاث شاشات عرض للرجال المرتعبين الموشكين على الموت بشكل مروّع. وتقوّى مضاعفات صور الرعب على وجه الذكور الضحايا من متعة الأخ. بعد عملية فصل الرأس الثانية تدور محادثة لافتة بين الأخ ورسامة اسكتشات فى المحاكم عادت للانشغال بالقضية وحققت واكتشفت الحقيقة. وكما يتوقع منه يشرح لها الأخ: "إنهم يدفعون الثمن الآن،

وتنال هى انتقامها". ولكن خيط الحوار يشكك فى هذا التفسير السهل عندما تجيبه المرأة: " لا تلقِ باللوم على فتاة ميتة. أختك لم تكن لتستطيع أن تقتل أحدا " فيجيبها: " لقد كانت ميتة، وهم أحياء ". إن فيلم الانتقام لاغتصاب الأنثى المطابق لمواصفات نوعه الفنى يلقى فى الحقيقة بلائمة كل شيء على "فتاة مغتصبة" بدلا من إلقائها على "فتاة ميتة"، ومن ثم يجندها لخدمة الرغبة الذكورية فى شكل من أشكال الانتقام المشهون كالذى يستمتع به الأخ فى " الفولاذ والدانتيلا ". وبدلا من الاعتراف بأن هذا الانتقام من أجل متعة الذكر، يبدو أن المرأة هى التى ترغب فيه وتنفذه أيضا. ويمكن لهذا أن يفسر التأثير الغريب الذى يتركه القتل الانتقامى الثانى فى " الفولاذ والدانتيلا"، عندما، لدهشتنا الكبيرة، لا يتنكر السيبورج فى شكل المرأة الجميلة التى نتصورها ولكن كرجل. فقبل الاغتيال تفتح السيبورج سترتها، وتفك أزرار قميصها، وينبت لها ثديان وتتحول إلى امرأة أمام عيوننا. وتوحى هذه اللحظة، بشكل مخيف بأن هؤلاء النساء المنتقمات رجال فى الحقيقة. وبالفعل عندما يلتقى الأخ برسامة الاسكتشات بعد اكتشافها للحقيقة يسألها: "وما الذى يمكن أن يهمك فى ميتات هؤلاء الرجال؟ " . لهذا السطر أصداء هائلة داخل النوع الفنى، لأن هذه الميتات المشهونة هى فى الحقيقة تخييلات ذكورية ليس من المحتمل أن تكون " ذات أهمية " للنساء.

ولكن لماذا ينبغى أن تهم الرجال؟ إذا كان " الفولاذ والدانتيلا " يثير هذا السؤال بتحريضية من ناحية، فإنه من الناحية الأخرى يغطى آثاره ويخفى الأسباب الحقيقية. إن الأخ يبدو وكأنه مدفوع بحب محرم تقريبًا لأخته مما يبدو أنه يفسر المدى الغريب الذى ذهب إليه لكى ينتقم لموتها. لكن صوره وهو يشاهد ويعيد مشاهدة ويثبت صور الميتات الوحشية تشير بوضوح إلى أن لديه شيئًا أكثر تغليفًا فى كل هذا. أنا أطرح بالمثل أن المتفرجين الذكور غيريى الجنس لأفلام الانتقام من الاغتصاب لديهم شيء داخلهم أكثر تغليفا من مجرد الرغبة فى مشاهدة العدل يتحقق.

لقد طرح أمامى أنه طالما أن الجاذبية الجنسية للمرأة المنتقمة شيء أساسى لهذه الأفلام، فإن المتعة التى يحظى بها الرجال من مشاهدة المغتصبين يقتلون ربما تكون نابعة من التخلص من الرجال الآخرين الذين يرغبون فيها والذين بمعنى ما يتنافسون

عليها. مع ذلك أعتقد أن هناك فرضية ثانية يمكن ربطها بالفرضية السابقة هي الأقرب إلى الحقيقة. إن كثيرا من أفلام الحركة الذكورية تقدم بطلا وشريرا يبدوان على طرفي النقيض، ولكنهما في الحقيقة متشابهان بشدة.

ومن الأمثلة الكلاسيكية على ذلك فيلم " الرجل الذي أطلق الرصاص على ليبريتي فالانس "The Man Who Shot Liberty Valance (1962)". الشرير ليبريتي فالانس (لي مارفين) يصبح الموضوع المكروه، ويُنتظر من المتفرجين أن يتماهوا مع تود دونيفون (جون وين) كبطل يقضي على فالانس(٤)، بغض النظر عن أنه الوجه المقابل لنفس العملة. والآن، فإن المتفرجين الذكور غيريي الجنس لأفلام الانتقام لاغتصاب الأنثى لديهم نفس الرغبة في المرأة المثيرة مثل المغتصبين ولكنهم لا يستطيعون، بالطبع، أن يعترفوا بأي تشابه بينهم وبين المغتصبين. وكما يفعل إيثان إدواردز (جون وين) في فيلم "الباحثون" The Searchers (1956) عندما يقوم بتحويل شيف سكار إلى تجسيد خارجي شرير للرغبات التي تعتمل داخله هو، كذلك يقوم المتفرجون الذكور لأفلام الانتقام للاغتصاب بتحويل المغتصبين إلى نفس النوع من التجسيد. وبكلمات أخرى فهم يسقطون على هذه الشخصيات الرغبات الداخلية الخاصة بهم. لهذا السبب، كما أرى، يتم تصوير المغتصبين دائمًا بالطرق المنفرة الكريهة التي سبق وصفها. ذلك أن المتفرج الذكر يمكن أن يكره بدلا من أن يتماهى ببساطة مع هؤلاء الرجال الذين يجسدون رغبات مشابهة لرغباته. " الفولاذ والدانتيلا " يتطابق تماما مع مواصفات نوعه الفني فيما يتعلق بهذه النقطة، بالرغم من أنه يحمل تنويعة شيقة على موضوع الطبقة. فأفراد العصابة ليسوا من الطبقة الدنيا أو طبقة العمال ولكنهم مديرون تنفيذيون من النوع الذي يطلق عليه "اليوبي"(*). ولكن الفيلم يصم أسلوب الحياة هذا بالفساد. بعد المحاكمة يحتفلون بانتصارهم بشرب الشمبانيا في سيارة ليموزين. وبعد ذلك بقليل نراهم يهددون بوحشية رجلا عجوزا طيبا لإجباره عل ، بيع منزله

(*) يوبي yuppie كلمة تطلق على الشباب الذين يعملون في وظائف إدارية في شرك ت "البيزنس" ويحظون بمستوى معيشي مرتفع ونمط حياة مستفز. (المترجم)

بسعر بخس لكى يستحوذوا على العقار لمشروع تجارى. بالرغم من كونهم أثرياء وناجحين، إلا أنهم بغيضون مثلهم مثل كل " البلطجية " الذين يجسدون المغتصبين فى الكثير من أفلام هذا النوع الفنى. وهذا ينطبق بالتأكيد على الطريقة التى يصورون بها جنسيا. فمثلا تدخل سكرتيرة إلى مكتب الإدارة لجمع مبلغ لأسرة الضحية الأولى. ينظر إليها بطمع واحد من الأصدقاء الذين أفلتوا بفعلتهم ويسأل عنها فور انصرافها. وعندما يعلق صديق آخر بأنها انضمت اليهم من "الحوض"(*)، يسأله صاحب النظرة : " ألم تأخذ غطسا فى الحوض بعد؟ ". هذا الشخص هو الذى سيثقب فيما بعد فى أعضائه التناسلية. إن الرغبة الجنسية التى يشعر بها هؤلاء الرجال تجاه النساء لابد، بكلمات أخرى، من جعلها تبدو بعيدة جداً بقدر ما يمكن عن رغبة المشاهد الذكر المماثلة نحوهن. بهذا المفهوم، فإن المغتصب وجماعته فى هذا الفيلم وأشباهه من أفلام الانتقام للاغتصاب يعادلون ليبريتى فالانس وجماعته فى أفلام الويسترن. عندما يركل دونيفون فى فيلم" الرجل الذى أطلق الرصاص على ليبريتى فالانس " واحدا من أعوان فالانس فى وجهه بقسوة، يصبح رد فعل الجمهور المعتاد هو المتعة الخالصة. نفس الشىء يحدث تجاه ميتات الأصدقاء الأربعة فى "الفولاذ والدانتيلا ". وتحمل ميتة المغتصب تشابها مع ميتة سكار فى "الباحثون " بقدر ما تتبنى الأفلام الثلاثة سرديا باتجاه موت هؤلاء الأفراد الذين يجسدون بأقصى ما يمكن هذه " الآخرية " الكريهة الشريرة.

ومع اعتقادى بأن هذه الرغبة لدى المتفرجين الذكور غيريى الجنس فى إزاحة شىء داخلهم قد تفسر بعض جاذبية أفلام الانتقام للاغتصاب، إلا أن هناك فرضية أخرى تفرض نفسها وهى الماسوشية. من هذا المنظور يوفر المغتصبون الأشرار ستارا للتمويه يبرر انتقام المرأة. ويجب أن تكون المرأه جميلة وأن تشهون الميتات بالضبط ، لأن هذا النوع الفنى يستعرض خيالا ذكوريا ماسوشيا بالغ الشدة، بحيث يصبح حتى

(*) pool كلمة تعنى الحوض أو حمام السباحة أو مجموعة من الشركات التى تندمج فيما بينها لمصلحة اقتصادية. (المترجم)

الموت الوحشى جزءًا من السيناريو. إن الصورة الماسوشية التقليدية للمرأة الباردة ذات الفراء التى تحمل السوط والتى ابتكرها ليوبولد فون ساشر – ماسوش فى " فينوس ذات الفراء "(*) والتى حللتها جايلين ستادلر (Studler 1988) بالتفصيل الشديد باعتبارها المحتوى الرئيسى لأفلام جوزيف فون شتيرنبرج تبدو وكأنها بعيدة جدا عن هؤلاء "الطفلات الساخنات" ذوات التنورات القصيرات والمسدسات، ولكننى أشتبه فى وجود علاقة بينهما، وكذلك بين أفلام أخرى تبدو بعيدة عن هذا النوع الفنى.

عندما تواجه السيبورج أخيرا فى نهاية " الفولاذ والدانتيلا " تقول له: "أنت أصغر بكثير مما كنت أعتقد. كنت أتصور أنك مرعب، وحشى، ولكنك صغير جدا، ضعيف جداً ". فى مقال سابق عن النكات التى تدور حول حجم القضيب فى أفلام هوليوود (Lehman, 1991) طرحت أن انتشار هذه النكات، التى تطلق غالبًا على لسان نساء جميلات، قد يكون هناك علاقة بينها وبين أفلام الانتقام للاغتصاب فى أن بناء الأولى يجعل من جسد الذكر موقعا للتنكيت من أجل المتعة الماسوشية للذكر، بينما بناء الثانية يستعرض ذلك فى صورة مؤلمة بقسوة. ورغم أن السيبورج فى " الفولاذ والدانتيلا " لا تتحدث حرفيًا عن القضيب، فإن التضمينات الاستعارية واضحة. وظهور أفلام الانتقام للاغتصاب كنوع فنى فرعى يتزامن تاريخيًا وبالضبط تقريبًا مع ولادة نكات حجم القضيب فى السينما، وهو شىء يمكن أن يوحى بوجود رغبة عميقة فى الاعتداء جنسيا على جسد الذكر سواء كان كوميديا ونفسيا أو بشكل مؤلم وبدنى، وذلك من أجل متعة المتفرج الذكر. أكثر من ذلك أن كلا الاتجاهين يتزامنان مع نمو حركة النساء والنسوية. وفى الواقع يحتوى واحد من أفلام الانتقام للاغتصاب، وهو "عمل انتقامى" Act of Vengeance (1974) ، على العديد من هذه النكات والتعليقات على لسان نساء منظمات واعيات اجتماعيا قررن معاقبة المغتصبين بأيديهن. بعد صيد أحد المغتصبين تقوم مجموعة من النساء بتقييده فى فراشه ويخلعن سرواله. وتقول واحدة منهن وهى تنظر إلى عضوه الجنسى " بالنسبة إلى رجل ضخم، فأنت لست كبيرًا " فتضيف أخرى

(*) روائى أوروبى ولد فى النمسا (١٨٣٦ – ١٨٩٥) من أشهر أعماله "فينوس ذات الفراء" التى يصف فيها حالة شخص يستمد المتعة من تعرض للضرب والإيذاء على يد المرأة التى يحبها ، وقد اشتق من اسمه تعبيرًا الماسوشية ، وماسوشى. (المترجم) .

وهى تصب الصبغة على أعضائه " كلا، وأخشى أن هذا لن يفيده كثيراً ". فيما بعد تقول قائدة النساء المنتقمات لصديقها السابق عندما يحاول أن يقنعها بالإقلاع عن الانتقام، وهى تنظر إلى منطقة أعضائه التناسلية: " كل ما يعنيك هو إحساسك شديد الصغر بالرجولة ". وبعد ذلك عندما يمسكن برجل تحرش تليفونيا بإحدى النساء، يقلن له "أيتها القطة الشبقة، لقد استمعنا إلى الكثير من أدائك على الشريط. ما الحكاية؟ هل أنت تتكلم فقط أو أن لديك شيئا يسندك؟ " وتقول له أخرى : " لماذا لا تريه لنا ؟ " وتقول ثالثة بلهجة آمرة : " اخلع ملابسك " بينما تضيف أخرى : " نعم، لنرَ شيئك، هل هو كبير؟ " ثم يواصلن الضحك على جسده أثناء خلع قميصه.

عند تحليلى لنكات حجم القضيب قلت إن النساء اللواتى يرددن هذه النكات فى الأفلام ربما يخفين حضور رغبة جنسية مثلية. بالرغم من أننى لم أتوسع فى ذلك عندئذ، فإننى أجد أن من اللازم عمل ذلك الآن مادام أن ما يعمل كماسوشية فى مستوى ما فى أفلام الانتقام للاغتصاب يوحى بوجود جنسية مثلية مكبوتة، وعلى الطرف النقيض بوجود رهاب المثل، ذلك أنه، كما يقول روبن وود بنفاذ بصيرة بالغ : " إن المصاب برهاب المثل يكره الجانب مثلى الجنس المكبوت على نحو متقلقل داخله " (Wood 1986 : 250). ويفحص وود مستخدما أعمال فرويد حول البارانويا والجنسية المثلية المكبوتة، عنف الرجال ضد الرجال فى تحليله شديد الذكاء لفيلم " الثور الهائج " Raging Bull .

أعود إلى الدلالة الثقافية للملاكمة نفسها باعتبارها عنفا مرخصا به ومطقسا يحاول فيه أحد الرجال أن يسحق الجسد شبه العارى لرجل آخر من أجل إشباع (مؤكد أنه شهوانى الجوهر) لجمهور أغلبيته الساحقة من الذكور. ولعله سيكون من الشيق أن نكتشف ما إذا كانت هناك أية علاقة متبادلة ذات دلالة بين الحماس للملاكمة وبين رهاب المثل (Wood 1986 : 254) .

بما أن أفلام الانتقام لاغتصاب الأنثى فى تحليلى هى شكل مرخص به للعنف تحقق فيه امرأة ما رغبات ذكورية من أجل الإشباع الشهوانى لجمهور غالبيته الساحقة من الرجال، فإن من الشيق بالمثل أن نرى ما إذا كانت هناك أية علاقة تبادلية بين

الحماس لهذه الأفلام وبين الجنسية المثلية المكبوتة وأيضا بين هذه الأفلام وبين قريبتها أفلام الانتقام لاغتصاب الذكر مثل "رغبة الموت" (1988) Death wish . والأفلام الأخيرة، بالطبع، لا تحتوى على القشرة الجنسية التى توجد بأفلام الانتقام لاغتصاب الأنثى. مع ذلك، كما يبين فيلم " مطارد القطط " (1988) Cat Chaser فقد تكون هناك صلة بينهما. فى هذا الفيلم الذى أخرجه آبيل فيرارا، الذى أخرج أيضا " الآنسة ٤٥ "، هناك مشهد غير عادى يأمر فيه أحد الرجال رجلين آخرين بالتعرى ثم يطيل عذابهما بسادية قبل أن يطلق النار عليهما. ويتضاعف العنصر الجنسى الذى يثيره تعرية الرجلين من خلال المشهد غير المعتاد للجزء الأمامى العارى لكلا الضحيتين. وبالرغم من محاولة الفيلم لجعل هذا المشهد طبيعيا بتقديمه كرد فعل للسلوك الذى يعامل به الشرير الآخرين بمن فيهم زوجته، فإنه مع ذلك يتضمن عنفا ذكوريا يبدو أنه مبرر وغير جنسى ضد الذكور ولكنه يحتوى على عنصر شهوانى أساسى.

هذا المشهد غير العادى يجب أن يوضع داخل الأعمال الكاملة لمخرج ساعد قبل سنوات على تحديد النوع الفنى لأفلام انتقام الأنثى لاغتصابها بشكل يوحى بوجود علاقة بين هذين الشكلين من العنف. وينشأ هنا افتراض وود من تطبيقه لأعمال فرويد عن الهذاء paranoia والجنسية المثلية. فوفقا لهذه الأعمال يمكن للرجل أن يحول الافتراض الأساسى وهو " أنا أحبه " إلى أربع تفريعات مختلفة : " أنا لا أحبه – أنا أكرهه "؛ " أنا لا أحب الرجال – أنا أحب النساء "؛ " أنا لا أحب على الإطلاق – أنا أحب نفسى فقط "؛ و " لست أنا الذى يحب الرجل – هى التى تحبه ". هذه التفريعات، بكلمات أخرى، تنكر وتكبت الحب الأصلى للرجل وتنتهى باستبداله بكراهية الرجل، الإفراط فى مطاردة النساء، حب الذات، أو الغيرة على التوالى. وكل أشكال السلوك هذه تكبت الحب المثلى الجنسى، وإذا كان فرويد على حق، فإن كل الرجال غيريى الجنس قد قاموا بكبت مثل هذا الحب. وذلك نتيجة لمرورهم بمرحلة اشتهاء الذات auto eroticism وصولا إلى حب الموضوع الخارجى التى تتضمن فترة من النرجسية " قد لا يكون هناك مفر منها لمسار الحياة الطبيعى" (Freud 1909 18 : 163) . وتضع هذه الفترة تركيزًا خاصًا على القضيب :

نقطة الاهتمام الرئيسى فى الذات التى يتم اختيارها كموضوع للحب قد تكون الأعضاء التناسلية فى ذلك الوقت. ثم يؤدى خط النمو بعد ذلك إلى اختيار موضــوع خارجى له الأعضاء نفسها – أى اختيار موضوع مثلى الجنس – وبعدئذ إلى الجنسية الغيرية

. (Freud 1909 18: 163)

إذا كانت المرأة فى أفلام اغتصاب الأنثى للانتقام هى بالفعل بديل للرغبة الذكورية، كما فى "الفولاذ والدانتيلا"، فربما يكون هذا النوع الفنى على صلة وثيقة بالحركيات dynamics التى يتبينها وود فى "الثـور الهـائج" وفى المــلاكمة. وتحليـل فرويد للهذاء – البارانويا – قد يساعد أيضا فى تفسير واحد من العوامل التأسيسية لأفلام انتقام الأنثى المغتصبة. فى البارانويا يحول الرجل حبه الأصلى لرجل آخر إلى كراهية من خلال وهم الاضطهاد :

إن حركية تشكيل العرض المرضى فى البارانويا يتطلب إحلال التصورات أو المشاعر الداخلية بتصورات خارجية. وبالتالى فإن افتراض " أنا أكرهه " يتحول بواسطة الاسقاط إلى افتراض آخر هو: " أنه يكرهنى (يضطهدنى)، وهو مايبرر لى كراهيته " .

(Freud 1909 18: 166)

لقد سبق لى التأكيد على المبالغات التى يمضى فيها هذا النوع الفنى فى رسم شخصيات المغتصبين باعتبارهم كريهين بشكل مفرط. ودون استثناء تندرج كل الأفلام التى نوقشت فى هذا المقال تحت هذا النموذج، الذى قد تكون إحدى وظائفه، كما ذكرت من قبل، إسقاط شىء داخلى على المغتصبين، أى رغبة مماثلة فى المرأة الجميلة. ولكن رسم هذه الشخصيات يمكن أن يعمل أيضا بالتناظر لاستخراج أوهام الاضطهاد المرتبطة بالبارانويا. وبينما يقوم مريض البارانويا بتبرير كراهيته للرجل الآخر باعتقاده بأن الرجل الآخر يكرهه، فإن المتفرج الذكر غيرى الجنس لأفلام الانتقام للاغتصاب يكره المغتصبين بسـبب سلوكهم المنفــر وهو ما " يبرر" بدوره أى شــىء يحـدث لهم.

أما كون ما يحدث لهم يتضمن أحيانا الأعضاء التناسلية فهو أمر يمكن توقعه داخل إطار عمل فرويد بما أن الأعضاء التناسلية هى بؤرة تركيز الجنسية المثلية المكبوتة خلال فترة التحول النرجسى من اشتهاء الذات إلى اختيار موضوع خارجى. ولعل الوظيفة الفريدة لأفلام انتقام الأنثى للاغتصاب هى إخفاء الجنسية المثلية عن طريق الإتيان بامرأة جميلة تهاجم بقسوة جسد الذكر بشكل عام والأعضاء التناسلية بوجه خاص. ومع تعرفنا على الطبيعة المتعددة المشوشة للحركيات النفسية داخل هذا النوع الفنى ، فليس مفاجئا أنه ينتمى أولا وأخيرا إلى أفلام الدرجة الثانية، كذلك فإن رد الفعل النقدى على " إننى أبصق على قبرك " ليس مفاجأة أيضا. فهذا الفيلم أكثر من أى فيلم غيره يكثف كل من الطبيعة المنفرة للمغتصبين والطبيعة الشهوانية لعقابهم فى صور شديدة الوضوح. وبالمثل فإن " الفولاذ والدانتيلا " أكثر من أى فيلم غيره يثير التساؤل الغريب عما يجده المتفرجون الذكور غيريى الجنس من متعة فى كل هذا . وليس مفاجئًا أنه لا يستطيع أن يناقش القضية التى يثيرها هو نفسه بشكل كامل أو صادق.

الهوامش

أحب أن أشكر كريس ستاير وكريس هولند وباتريشيا إرينز وإد أونيل على تعليقاتهم على النسخة المبكرة لهذا المقال، وكذلك ميلاني ماجيسوس على مساعدتها فى مراجعته.

(١) علق ميك مارتن ومارشا بورتر على الفيلم بطريقة مماثلة : أنه "بدون شك، واحد من أكثر الأفلام التى بلا ذوق و اللا مسئولة والمزعجة على الإطلاق" (Martin and Porter 1990 : 7422) .

(٢) الآنسة ٤٥ " هو فى الحقيقة فيلم مثير للغاية، جزئيًا بسبب الطريقة التى يضع بها المرأة الخرساء، ورمزيًا كل النساء بوجه عام فى علاقتهن باللغة الذكورية المهيمنة، أنها لا تغتصب ويتحرش بها بواسطة الرجال فحسب، ولكنها أيضا، تقمع باستبعادها من المجال القوى للتحدث.

(٣) لا أقصد بهذه الفروق أن تكون مديحًا أو دفاعًا عن فيلم " ثيلما ولويز" ولكنها فروق مهمة لفهم الكيفية التى استقبل بها الفيلم.

(٤) سبق لى أن فحصت هذا الملمح فى فيلم " الرجل الذى أطلق الرصاص على ليبريتى فالانس " والإحالة اللاحقة المرتبطة به إلى فيلم " الباحثون " بتفصيل أكبر فى Luhr and Lehmen 1977 .

BIBLIOGRAPHY

1 - Ebert, R. **(1989)** *Movie Home Companion,* New York: Andrews and McMeel.

2 - Freud, S. (1909 - 18) *Three Case Histories,* P. Rieff, ed., 1963, New York: Collier Books.

3 - Lehman, P. **(1991)** ' Penis - size Jokes and Their Relation to the Unconscious, ' in A. Horton (ed.) *Comedy/Cinema/Theory, Berkeley:* University of California Press.

4 - Luhr, W. and Lehman, P. **(1977)** Authorship and *Narrative in the Cinema: issues in Contemporary Aesthetics and Criticism,* New York: Putnam.

5 - Maltin, L. **(1990)** *TV Movies and Video Guide,* New York: Penguin.

6 - Martin, M. and Porter, M. **(1990)** Video Movie Guide 1991, New York: Ballantine.

7 - Sacher-Masoch, L. V. **(1870)** Venus in Furs, trans. G. Deleuze, 1989, New York: Zone Books.

8 - Studlar, G. **(1988)** In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic, Urbana: University of Illinois Press.

9 - Williams, L. **(1989)** Hard Core: Power, Pleasure, and the ' Frenzy of the Visible, ' Berkeley: University of California Press.

10 - Wood, R. **(1986)** Hollywood from Vietnam to Reagan, New York: Columbia University Press.

(٦)

رغبـات داكنـة

المـاسـوشية الذكـورية فـى أفلام الرعب

باربرا كريد

على الجسـد ألا يحـمل أى أثر لدينه إلى الطبيـعـة(*) :
عليه أن يكون نظيفًا وسليمًا لكى يصبح رمزيًا بالكامل .

(Kristeva 1982)

حيثما تقدم أجساد الرجال كمسخ فى أفلام الرعب، فإنها تحمل صفات ترتبط – عادة – بجسد الأنثى: فهم يعانون من دورة دموية، وتغيرات فى القوام، ونزيف، وولادة، ويصبحون قابلين للاختراق، وهم مخصيون. النظرة التقليدية إلى جسد الرجل تعتبر أنه المعيار، بينما جسد المرأة انحراف. وإحدى أفكار العصور الوسطى الأكثر شيوعًا عن الاختلافات بين الجنسين، هى أن النساء كن رجالا حدث لهم تحول. ويشرح جالين بتفصيل دقيق الكيفية التى يحدث بها هذا القلب. ومناقشته هى جزء من بحث أوسع يبرر دونية المرأة.

سبب ثان يظهر أثناء التشريح .. فكر أولا، من فضلك، (الأعضاء الجنسية) للرجل وهى تتحول وتتمدد فى الداخل بين المستقيم والمثانة. إذا كان ذلك ممكنا، فإن الصفن(**) سوف يحل

(*) دين الطبيعة علينا : الموت والانحلال. (المترجم)
(**) الصفن هو كيس الخصيتين. (المترجم)

بالضرورة محل الرحم (هكذا!)، مع وجود الخصيتين فى الخارج على كلا الجانبين، سوف يصبح قضيب الرجل هو عنق التجويف الذى تم تشكيله؛ أما الجلد فى نهاية القضيب، الذى يطلق عليه الآن الغرلة، فسوف يصبح فرج الأنثى نفسه .. فى الحقيقة، لا يمكنك أن تجد جزءًا ذكوريًا واحدًا باقيًا لم يغير ببساطة موضعه؛ لأن الأجزاء التى داخل المرأة هى خارج الرجل.

(quoted in Bullough 1973 : 492)

والسبب الذى يعطيه جالين لهذه الحالة غير العادية للأمور هو درجة حرارة الجسد. لأن المرأة أبرد من الرجل، فإن أجزاء جسدها، التى تشكلت وهى لاتزال جنينا " لم تستطع بسبب العيب فى درجة الحرارة أن تنشق وتنتؤ إلى الخارج ".

لقد سيطرت وجهة النظر القائلة بأن أعضاء المرأة الداخلية هى انعكاس لأعضاء الرجل الخارجية على التفكير الطبى حتى أواخر القرن الثامن عشر؛ وقد تضمنت حتى تسمية المبيض بالخصية الأنثوية. وواحدة من أكثر الخرافات غرابة، التى خرجت من هذه النظرية، هى أن النساء إذا وقفن أو جلسن وسيقانهن منفرجة فإن أعضاءهن الداخلية قد تسقط خارجا – وقد يتدلى المهبل مثل القضيب – وتتحول النساء إلى رجال ! وكان ينبغى على الفتيات اللواتى يرغبن فى أن يكن " سيدات فاضلات " أن يحتفظن بسيقانهن منعقدة طوال الوقت. ويكمن فى قلب هذا الرأى الذى ساد العصور الوسطى، والمتأثر بدون شك بنظرية أفلاطون عن الأشكال المثلى، اعتقاد بأن هناك جنسا واحدا فقط، وأن الرجال يمثلون تعبيره الأكثر كمالا.

فى فيلم الرعب الذى يعود إلى عام ١٩٨٠ "تزين ليقتل" **Dressed to Kill** ، نجد استعادة غير عادية لهذه الفكرة العتيقة، بالرغم من أنها مقلوبة بطريقة مثيرة للاهتمام – فالمرأة الآن هى النموذج الأصلى. يروى فيلم " تزين ليقتل" للمخرج برايان دى بالما قصة الدكتور إليوت (مايكل كين) وهو رجل يتنكر كامرأة تدعى بوبى، ويرغب فى إجراء عملية تغيير جنس. وينتمى " تزين ليقتل " إلى مجموعة من أفلام الرعب

("سايكو" Psycho 1960 ، "القاتل Homicidal 1961 ، "رد فعل الخوف" Reflection of Fear 1973) ينظر فيها إلى المسخ باعتباره مسخا، لأنها أو لأنه ليس لديه هوية نوع جنسية واضحة. والدكتور إليوت/ بوبى هو مسخ بسبب عبر جنسيته transsexuality / ارتداء ملابس النوعين cross - dressing .

بالقرب من نهاية "تزين ليقتل" يجلس اثنان من الشخصيات الرئيسية، ليز (نانسى آلين) وبيتر (كيث جوردون) فى أحد المطاعم ويناقشان عبر الجنسية. تبدأ ليز، وهى عاهرة، بإخبار بيتر، وهو أصغر وساذج نسبيا، عن إجراءات تغيير الجنس، وتشرح له أنه إذا رغب رجل فى أن يصبح امرأة فهو يتناول هرمونات أنوثة تنعم من بشرته، وتجعل صدره ينمو وتمنع عنه الانتصاب. ويهتم بيتر، الذى لا يبدى أبداً أى ميل جنسى تجاه ليز، اهتماماً بالغًا بهذا العرض. فيقول ببهجة عظيمة: " أى بدلا من بناء كمبيوتر، يمكننى أن أبنى امرأة ". وتقوم ليز، التى تحب أن تصدم الآخرين، بإعطاء بيتر كل التفاصيل. المزيد من تلك التفاصيل معقد أكثر من أن يترك "متدليا" ببساطة:

ليز : الخطوة التالية هى .... الاستئصال الجراحى شبه الكامل.

بيتر : وما هو ذلك؟

ليز : حسنا، أنت تعرف. إنهم يأخذون قضيبك ويقطعونه من المنتصف.

بيتر : نعم، نعم. هذا ما تصورته.

ليز : ثم الإخصاء. إعادة تأسيس بلاستيكية وتشكيل مهبل صناعى من البلاستيك المهبلى.

بيتر : كنت أعتقد أن إليوت يرتدى فستانا فحسب.

ليز : أوه، وكان يرتدى شعراً مستعاراً أيضا. ولكن ذلك لا يكفى فى الفراش عندما يكون عليك أن تخلع كل شىء.

بيتر : حسنا، أعتقد أننى سأبقى مع الكمبيوتر.

فى " تزين ليقتل " يقدم جسد المرأة باعتباره الجسد المثالى الذى يرغب فيه الرجل - وترغب فيه الكاميرا بشكل تلصصى. من ناحية يمكن القول بأننا لانستطيع أن نقبل رغبات بوبى باعتبارها شيئًا ينطبق على الرجال الآخرين، فبوبى ذهانى، مسخ مريض ومنحرف الرغبات. ومن ناحية ثانية، فإن المسخ فى أفلام الرعب هو مسخ لأنه، بمعنى ما، يجرؤ أو تجرؤ على قول حقيقة الرغبة المكبوتة. وسواء كان ذكرا أو أنثى، فإن المسخ يقول ما لا يقال، ويتحدى النظم، ويرفض الأخلاق والقانون. ويوضح المخرج دى بالما فى الحقيقة، من خلال رسم عدد من المقارنات بين بوبى وبيتر، أن رغبة بوبى فى أن يصبح امرأة لا ينبغى النظر إليها ببساطة على أنها رغبة عقل مجنون. ومشكلة " تزين ليقتل "، والأفلام الأخرى التى تدور عن المسخ الملتبس جنسيا، هى أنه بينما قد تقدم نقدا لثقافة خائفة من التغيرات التى تحدث فى الأدوار الجنسية التقليدية، إلا أنها أيضا تساوى بين ارتداء ملابس الجنس الآخر والعبر جنسية وبين المسوخية.

فى " المشكلة الاقتصادية للماسوشية " The Economic Problem of Masochim يصف فرويد ثلاثة أنواع من الماسوشية : المثيرة للشهوة، والمعنوية، والأنثوية. تعود الماسوشية المسببة للشهوة إلى التجربة الأولية " للذة فى الألم " وتعود الماسوشية المعنوية إلى حاجة الأنا إلى العقاب سواء بواسطة الأنا العليا أو بواسطة سلطات خارجية، أما الماسوشية الأنثوية فلا يعنى بها فرويد "الماسوشية لدى النساء"، ولكن "الموقف الأنثوى" الذى تتبناه الذات فى علاقتها بالرغبة الماسوشية. وهو يفترض أن ما يؤسس جوهر التخييل الماسوشى لدى الرجال هو أنهم يقومون بإحلال الذكر فى "موقف أنثوى الخصائص".

> *إذا أتيحت للمرء الفرصة أن يدرس الحالات التى تعمل فيها التخييلات الماسوشية على نحو ثرى، فسوف يكتشف بسرعة أنها تضع الذات فى موقف أنثوى الخصائص؛ فتتخيل أنها تتعرض للخصاء، أو للجماع بواسطة شخص آخر، أو بأنها تلد طفلاً.*

(Freud 1924 : 162)

كذلك ربط فرويد بين الماسوشية ومراحل نمو الطفل: الخوف من أن يأكله حيوان الطوطم (الأب) ينشأ في المرحلة الفمية البدائية؛ الرغبة في أن يضربه الأب ترتبط بالفترة الشرجية - السادية؛ والخصاء هو ثمرة المرحلة الفالوسية. وهنا يحدد فرويد شكلين آخرين من الماسوشية، بالإضافة إلى الأشكال المرتبطة بالموقف الأنثوى الخصائص: الرغبة في أن يؤكل والرغبة في أن يضرب. وتخييلات رغبة الرجل الماسوشية في اتخاذ موقف أنثوى هي واحدة من الموضوعات الرئيسية التي وجدت أفلام الرعب من أجل استكشافها.

معظم المقالات تقريبًا (Lenne 1979, Neale 1980) التي كتبت عن أفلام الرعب تحدد أغلبية المسوخ بأنهم ذكور بينما الضحايا إناث. القليل جدًا من الكتاب مثل (Hollinger 1989, Williams 1984) هم الذين حاولوا تعديل هذا الموقف بشكل ما. مع ذلك، فمن الواضح أن الذكر " يجرى تأنيثه " في عملية التشكيل كمسخ. هذه العملية ليست مجرد نتاج لوضع الذكر في موقف ماسوشي - بالرغم من جوهرية هذا الأمر في نصوص كثيرة - ولكنها تنشأ بالأحرى من طبيعة أفلام الرعب نفسها باعتبارها مواجهة مع المؤنث. وتمدنا نظرية جوليا كرستيفا عن "الدنيء" بافتراض أولى لفهم القواعد الأمومية للرعب(١). كريستيفا، مثل فرويد، تعرف الـ " أنثوى " أيضا باعتباره جوهريا لمشروعها.

في "سلطات الرعب" Powers of Horror ، ترى كرستيفا أن تأسيس الأشكال المقبولة للذاتية والاجتماعية يتطلب استبعاد الأشياء التي تعرف بأنها غير سليمة وغير نظيفة. وأي شيء يستبعد يؤسس باعتباره دنيئا، ومن شأنه أن " يزعزع الهوية، والنظم " (Kristeva 1982 : 4). لكن أحد الملامح الأساسية للدنيء يشكل الجانب الآخر من الذاتية المستقرة ظاهريا. " إنه يتوسل، ويقلق ويستهوى الرغبة " (ibid. : 1). والدنيء يشكل الهوة أو الحفرة على حدود الذاتية التي تهدد بابتلاع الفرد عندما تتعرض هويته للخطر. إن مكان الدنيء هو " المكان الذي ينهار فيه المعنى " (ibid. : 2)، المكان الذي لا تكون فيه " أنا ". وتفرق كرستيفا بين ثلاثة أشكال رئيسية للدناءة، وهي تتأسس حسب علاقتها بالطعام وفضلات الجسد والاختلاف الجنسي. وأقصى ما في الدناءة هو الجثة الميتة.

الجسد يطرد فضلاته حتى يستطيع مواصلة الحياة. أما الجثة فهى جسد لم يعد يمكنه طرد فضلاته. الجثة هى " أكثر الفضلات قرفا، إنها حد انفتح على كل شىء. لم يعد هناك أنا التى تطرد، ولكن "أنا" التى تم طردها (ibid. : 3-4). إن فكرة الحد أساسية لفهمنا للدنىء وللطريقة التى يقدم بها فى أفلام الرعب. الدنىء يوجد على الجانب الآخر من الحد الذى يفصل الذات عن كل ما يهدد وجودها "يمكننا أن نسميه حداً. إن الدنىء فوق كل شىء هو التباس" (Kristeva 1982 : 9-10) ، الجانب الملتبس من الدناءة هو ما تستكشفه أفلام الرعب، خاصة التى تتعلق بالمسخ. الحد يمكن تعريفه بعدد من الطرق الأساسية – بين الإنسان والوحش ("المذءوب" ، "الرجل القرد")؛ أو الخير والشر ("النذير" The Omen 1976) ، (الصبية القادمون من البرازيل" The Boys from Brazil 1978)؛ أو المذكر والمؤنث ("تزين ليقتل" ١٩٨٠، "رد فعل الخوف" ١٩٧٣)؛ أو بين الجسد النظيف اللائق والجسد الذى يُصّف مع الطبيعة والفضلات الدنيئة ("طارد الأرواح" The Exoricist 1973 ، "الفقسة" The Brood 1979).

والجسد الذى يُصّف أكثر من غيره مع الدنىء هو الجسد الأمومى الأنثوى. وكل خبرات الرعب الجسدى، أو التى تتضمن فقدان حدود الذات، يمكن تعقب أصولها وصولا إلى خبرة الطفل مع الكينونة الأمومية. وتفرق كرستيفا فى مناقشتها " للجسد النظيف اللائق " وفقا لتعريفه فى الخطاب الدينى، بين الجسد الرمزى وغير الرمزى.

> *على الجسد ألا يحمل أى أثر لدينه إلى الطبيعة .. عليه ألا يحمل أى أثر لجرح سوى الختان، المعادل للانفصال الجنسى و/أو الانفصال عن الأم.أى علامة أخرى من شأنها أن تكون دلالة على الانتماء للجنس، لغير المنفصل، غير الرمزى، غير المقدس.*
>
> (Kristeva 1982 : 102)

يوضع الدنىء على جانب الأنثوى والأمومى فى تعارض مع الرمزى الأبوى، ميدان القانون واللغة. والنموذج الأصلى للجسد الدنىء هو جسد الأم بسبب ارتباطه بالعالم الطبيعى المتسم بفقدانه لـ " سلامة البدن ": إنه يفرز (الدم، واللبن)؛ ويتغير حجمه،

فينمو وينتفخ، وهو يلد بـ " فعل عنيف من الطرد ينشق خلالها الجسد الوليد نازعا نفسه عن أحشاء الأم (Kristeva1982:101). هذه الأفعال تنتهك حدود الجلد الذى ينبغى أن يظل ناعما، مشدودا، لا تشوبه شائبة. ولكن الدنىء، كما ذكرت من قبل، لا يكتفى بالتمرد، ولكنه " يستهوى الرغبة " أيضا، ويغوى الذات إلى جانبه. وأفلام الرعب تستكشف جاذبية الجسد المؤنث الدنىء من خلال تصويرها الحىّ للمسخ الجسدى.

ويمكننا أن نرى عملية تأنيث جسد الذكر المسخ أثناء حدوثها فى تمثلات عدد من الأشكال النمطية الرئيسية للمسوخية(*)، وخاصة مصاص الدماء والمذءوب. مصاص الدماء النمطى فى السينما يمثله الكونت دراكولا. وهو يصور عادة كذكر غيرى الجنس متجهم ولكن مغرى يقيم فى قلعة قوطية تتسم بسلالمها الطولية المتعرجة، والدهاليز المظلمة وبيوت العنكبوت وسرداب أو قبو يحتوى على كفنه. هذه العناصر الخاصة بأفلام مصاص الدماء واضحة جدا فى فيلم "دراكولا" Dracula للمخرج جون بارهام، طبعة عام ١٩٧٩ من هذه الأسطورة الكلاسيكية. دراكولا (فرانك لانجيلا) شخص أرستقراطى ، أنيق ودمث يرتدى عباءة سوداء فضفاضة بخطوط حمراء، ويتحدث بدرجات صوت متماوجة ناعمة وينسل بصمت عبر الظلام فى جولاته الليلية. وهو مرتبط بصور الخفافيش والعناكب والفئران و " أسنان المهبل " القاتلة – وهى رموز تقرن عادة بالمسوخ الأنثوية. ومقارنة بفان هيلسنج (لورانس أوليفييه)، عدو دراكولا اللدود، ودعامة المجتمع المسيحى الأبوى، فإن الكونت دراكولا شخص ملتبس الجنس. ويلفت آلان سيلفر وجيمس أورسينى، فى وصفهما للعناصر التى تميز شخص دراكولا، الانتباه إلى " ملابسه الداكنة والعباءة ذات الخطوط الحمراء التى تغطيه بالكامل، والشعر المدرج للخلف باستقامة ونعومة من عند الجبهة، والشفاه المكتنزة الوردية بشكل غير عادى ..." (Silver and Ursini 1975 : 61) .

ودراكولا لا يؤنث فى مظهره وسلوكه فحسب، ولكن حاجته إلى تغيير دمه فى فواصل زمنية محددة توحى بأنه يعانى نوعًا من أنواع الدورة الشهرية. فى كتابه

(*) المسوخية أو الهولية monstrosity هى كون الشىء مسخا أو هولا. (المترجم)

"رمــوز الانحــراف" Idols of Perversity (1986) يوضـح برام جكســتــرا أنه كــان هنـــاك اعـتـقـاد شـائع بأن المرأة تصبح مـصاصـة دمـاء لكى تعــوض الدم الذى تفـقـده أثناء الطمث والحمل.

وفى دراســتـهــمــا عن الطمث يرى بينلوب شــاتل وبيــتــر ريد جــروف أن الكونت دراكولا يرمز إلى شخصين: "الزوج والآخر "، الذى يفهم أجساد النساء؛ والمرأة نفسها "معبر عنها فى قناع مذكر" (Shuttle and Redgrove 1978:269) . وهما يريان أن أسطورة مصاص الدماء هى طقس فى شكل قطعة قصصية يستخدم لتفسير هجوم الطمث على البنات. فـقـبل وصـول مـصـاص الدمـاء، ترقـد ضـحــاياه - ومـعظمـهن من العـذارى الصـغيرات دائمًـا - فى الفراش، شـاحـبات وسـقيمـات ويؤكد أندرو تودور على هذا العنصـر فى فيلم " دراكولا " للمخرج تود براوننج (١٩٣١) الذى ترقد فيه الضـحـايا الإناث فى فـراشـهن " غـير قـادرات وغـير راغـبـات فى المقـاومـة " (Tudor 1989 : 164). وبمجرد أن يتعرضن للعض تتدفق دماؤهن بحرية، وفى معظم أفلام مصاص الدمـاء، تنهض ضحايا دراكولا من فراشهن ممتلئات بطاقة جديدة مفترسة وجنسية.

فى "دراكولا" بارهام يتحول إحباط لوسى من دورها الأنثوى السلبى كـ "مملوكة" فى عالم أبيها إلى طاقة وهدف جديدين بمجرد أن تنضم إلى عالم دراكولا. يقول دراكولا: "أنا أحـتـقـر النسـاء اللواتى لا حـيـاة فـيـهن، ولا دمـاء". ومـصـاص الدمـاء يعض عنق ضـحـاياه دائمـا، وهـو مـا يراه شــاتل وريد جروف رمـزا لعنق الرحم الذى تتدفق عـبـره دماء الطمث.

وتربط بعض أسـاطير الثقافات القديمة بين حيض المرأة الشهرى واكتمال القمـر والثعبان، لأنهم يمرون جميعا بمراحل يختفى فيها القديم ويولد الجديد. وتقول أساطير متعددة أن الفتاة الصغيرة تبدأ فى النزيف عندما يعضها ثعبان - أو مخلوق مشابه - يعيش إما فى القمر أو فى رحمها. ويحيلنا روبرت بريفو إلى التعاليم الحاخامية التى تقول بأن هجوم الطمث يتسبب فيه الجماع مع ثعبان (Briffault 1927 : 666) . أما ليفى - شتراوس فيشير إلى أن شعوب الآزتيك وكولومبيا كانوا يعتقدون أن الطمث يحدث بسبب عضة الخفافيش مصاصة الدماء (Lévi Strauss 1973:382) . وفى مقاله عن تابو

العذرية يكتب فرويد أن بعض الشعوب البدائية كانوا يعتقدون أن الطمث يحدث بسبب " عضة أحد الحيوانات الروحية " (Freud 1918 : 197) . وعلى ضوء هذه الأساطير والمعتقدات، من المناسب ملاحظة أن أسنان دراكولا نفسه تشبه نابى الثعبان وأن عضته تشبه علامتى الثقبين الدائريين لعضة الثعبان. كما أن دراكولا نفسه يشبه الثعبان كثيرا: فهو ينسل فى ملابسه السوداء بصمت عبر الليل، يكشف عن أنيابه فى وجهه الأبيض مثل القمر. تأنيث دراكولا إذن مرتبط بمظهره، وكذلك بربطه الرمزى باحتياج جسد المرأة إلى الإفراج عن دمائه وتغييرها فى فترات زمنية محددة. وكما أن دراكولا يعلن عن تدفق الدماء، فهو أيضا ينقل هذه الدماء إلى جسده هو. ومثل دورة الطمث تتوقف " حياة " دراكولا على هذه المبادلة.

المذءوب هو مسخ سينمائى آخر، مثل دراكولا، يتم تأنيثه، ومقترن بدورة المرأة الشهرية. ووفقًا لوالتر إيفانس فإن " نوبات المذءوب الدموية – التى تحدث كل شهر بانتظام – ترتبط بالتأكيد بالدورة الشهرية التى تنتاب فجأة وبطريقة غامضة جسد كل فتاة مراهقة Evans 1973 : 357 . وأسطورة المذءوب (Douglas 1966, Twitchell 1985) . ربما تكون من قدم عمر أسطورة دراكولا كما انها معروفة فى العالم كله؛ وإن كانت أكثر شيوعا فى أوربا، حيث الذئب واحد من أكثر الحيوانات آكلة اللحوم وحشية. وأبشع جريمة يرتكبها المذءوب هى أكل لحوم البشر. وفى البلاد التى لا ينتشر فيها الذئب قد يتحول الحيوان البشرى إلى وحش آخر من أكلة اللحوم – عادة ما يكون فهدا أو دبا أو نمرا. وفى فيلم الرعب الكلاسيكى "الناس القطط" Cat People للمخرج جاك تورنيه نجد شابة صغيرة تتحول إلى قطة تأكل الرجال.

ويتم التعرف على المذءوب بعدد من الطرق: نمو الشعر على كفيه، ووجود أصبع سبابة أطول من أصابعه الأخرى، ووجود علامة النجمة الخماسية الروحانية على جزء من جسده .وعلامة النجمة الخماسية رمز مثير للاهتمام، ويبدو أن لها علاقة وثيقة بالوثنية. فقد كانت تعبد فى وقت ما من قبل الصوفيين الفيثاغورثيين باعتبارها حرف الميلاد المضفور خمس مرات (Horning 1959 : 212) . وفى مصر كانت النجمة الخماسية تمثل رحم باطن الأرض (Walker 1983 : 782) . كما أنه بعد اكتمال القمر يحدث دخول

دم المذءوب فى تغييرات كيمائية تجبره على السعى وراء دم ولحم البشر. وبينما يمكن لمصاص الدماء أن يخرج ليتجول فى أى ليلة (بالرغم من أن اكتمال القمر وقت ملائم على نحو خاص) فإن المذءوب يضرب فى ليلة اكتمال القمر فقط، خاصة إذا كان نبات "خانق الذئب"(*)، نابت البراعم. والطريقة الوحيدة الناجعة لقتل المذءوب هى رصاصة أو سلاح من الفضة. وعندما يقتل المذءوب يعود دائما إلى شكله الإنسانى. ومثل أسطورة مصاص الدماء، تحمل قصة المذءوب أيضا رموزها وعناصرها: القمر المكتمل، نبات "خانق الذئب"، الجروح، التحول، النجمة الخماسية، آكل لحوم البشر، الرصاصات الفضية، الموت.

يرى والتر إيفانس أن " التغيرات المرعبة " التى تنتاب المسخ المتحول، مثل الرجل الذئب، والمسخ فرانكشتين ودراكولا، ترتبط بالتغيرات التى تميز جسد المراهق. والأكثر أهمية فى ذلك هو " التحول المسخى المرتبط مباشرة بالخصائص الجنسية الثانوية وهجوم السلوك الاشتهائى العنيف (Evans 1973:354)، وهو يربط – بشكل خاص – بين النمو المفاجئ لشعر جسد المذءوب وسلوكه العدوانى وبين هذه التغيرات. وتحليل إيفانس مثير للاهتمام ولكنه يتجاهل التيمات themes الأساسية للطمث والطوطمية وإعادة ولادة الذات فى أفلام المذءوب.

وتيمة إعادة الميلاد وثيقة الصلة على وجه الخصوص بالتمثل السينمائى للمذءوب كما تساعد على تفسير تأنثه. فى معظم قصص هذه الأفلام ("الرجل الذئب" The Wolf Man:1941 ، "مذءوب أمريكى فى لندن" An American Werewolf in London 1981 ، "العواء" Howling 1981) يتعرض الضحية للضرب الوحشى ويتغطى جسده بالجروح الدامية قبل تحوله إلى وحش. وفى كل أفلام المذءوب، يتضمن التحول مجموعة من التغيرات البدنية المرعبة التى تدل على مكانته الدنيئة. وعندما يتحول إلى ذئب، فإن شكله الإنسانى يظل بطريقة ما محبوسا داخل مظهره الخارجى الحيوانى. وعندما يتغير مرة أخرى إلى الشكل الإنسانى، يظل الحيوان داخله. بكلمات أخرى،

(*) "خانق الذئب" wolfbane أو wolfsbane نبات أصفر الزهرة (المورد). (المترجم)

فإن المذءوب قادر على أن يلد نفسه، إما فى شكل حيوانى أو إنسانى، فى وقت اكتمال القمر أو مرة كل شهر. وعندما يتحول فإنه يتغذى على دماء ولحم الآخرين – أو بشكل افتراضى– فإنه يبدل دماءه التى فى حالة جزر. ومثل المرأة فى دورتها الشهرية يستبدل المذءوب دماءه شهريا ويولد مجددا شهريا. ومثل جسد الأنثى فى عملية الإنجاب، يصحب تحوله مجموعة من التغيرات الجسدية الشديدة.

ومع الثورة فى تكنولوجيا المؤثرات الخاصة، فإن أفلام المذءوب المعاصر يمكنها تقديم هذه التغيرات البدنية فى تفاصيل دقيقة. فيلم " مذءوب أمريكى فى لندن " يصور قوة هذه التكنولوجيا بشكل يتحدى قدرتنا على عدم التصديق. إننا نرى جسداً وسيقانا تنبت شعرًا وأنفًا تتحول إلى خرطوم، ومنخرين يتسعان وأسنانا تتحول إلى أنياب وعضلات تنتفخ وأيدى تتبدل إلى كفوف حيوان ذات مخالب طويلة مدببة وعيونا تصبح حمراء بلون الدم. وبما أن الرجل يلد نفسه فى شكل آخر، فإنه يتخذ الصفات المرتبطة عادة بالمرأة عندما تلد. فيتغير تشكيل جسده وتجحظ عيناه وتتمدد عضلاته وتنتفخ. بمعنى ما فإن المذءوب يلد نفسه بقلبها من الداخل للخارج.

ويكتب تويتشل فى معرض وصفه لمشهد التحول فى "مذءوب أمريكى فى لندن" : "هذا التحول المتصل يحدث بدون قطع أمام عيوننا غير المصدقة، تقريبًا كما لو أن الذئب ينشق خارجًا من خلال جلد رجل" (Twitchall1985:217) . إن الشىء الأكثر إثارة فى هذا التحول هو أن داخل الجسد الإنسانى يقدم بمواصفات الحيوان. عندما يلد الرجل نفسه – ومن ثم يتخذ وضعا أنثويا – فهو يقدم كجزء لا يتجزأ من عالم الحيوان؛ فيتصف جسده الجديد بالشعر الكثيف والفم البارز والأنياب والحاجة إلى الدماء. إن الحد الذى يفصل الإنسان عن الحيوان، ويفصل الرمزى عن كل ما يتهدد وحدته، هو حرفيًا تحت الجلد مباشرة.

فى بعض الأفلام يرتبط عالم المذءوب بالأم بوضوح. فى "الرجل الذئب" للمخرج جيورج واجنر يرفض الابن / المذءوب (لون شانى الابن) عالم الأب، الذى يمثله أبوه نفسه، السير لارى تالبوت (كلود رينس)، ويعود إلى عالم الأم، الذى تمثله ملكة الغجر

مالفينا (ماريا أوسبينسكايا). ويشيد السرد سلسلة من المتعارضات التى تفصل هاتين المملكتين. يرتبط عالم الأب بالحضارة والعقلانية والقانون والكنيسة والسلطة والتقاليد، ويرتبط عالم الأم بالطبيعة والخرافة والقدر. وبما أن مالفينا أم لاثنين من المذءوبين فى الفيلم (ابنها مذءوب كما أنها تنادى لارى بكلمة "ابنى") فهى ترتبط أيضا بالفمية والطوطمية والتابو. وعلى مدار السرد يشعر الابن بعدم الراحة فى عالم أبيه، لكنه منجذب بشكل يتعذر تفسيره لمعسكر الغجر القائم فى الغابة. إن المناخ الكرنفالى لحياة الغجر يتناقض مع آداب اللياقة الرصينة للحياة فى قلعة تالبوت. وفى النهاية يغتال الأب الأبن/ المذءوب بضربه حتى الموت بعصا ذات رأس فضية. وفى مشهد سابق يربط الأب ابنه إلى مقعد لمنعه من التحول. ويوحى مشهدا التقييد والضرب بسيناريو عقاب سادى / ماسوشى يفرض الأب من خلاله القانون الأبوى. ذلك أن الابن ينتهك، خلال تحوله، النظام الرمزى عائداً إلى عالم تسوده الطوطمية والتابو تترأسه مالفينـا، الأم. وعلاقة قتل الأب لابنه مهمة أيضا فى فيلمى " مذءوب أمريكى فى لندن " (١٩٣٥) و " لعنة المذءوب " **Curse of the Werewolf (1961)** .

أحد أفلام الرعب الحديثة التى تستكشف علاقة الذات الذكورية بالحيوان الطوطمى المتأنث هو فيلم " صمت الحملان " **The Silence of the Lambs** (إخراج جوناثان ديمى ١٩٩١). إن القاتل الذهانى المعروف باسم بافلو بيل (تيد ليفين) يطارد ويقتل ويسلخ جلود ضحاياه الإناث لكى يصنع لنفسه سترة بالحجم الطبيعة من جلودهن. والحيوان الطوطمى المرتبط ببافلو بيل الأصلى هو الجاموس(*). وفى "صمت الحملان" هو المرأة نفسها. بافلو بيل يريد أن يصبح امرأة – ربما لأنه يرى فى الأنوثة حالة مرغوبة أكثر، حالة أرقى ربما. فى الحضارات البدائية (Freud 1913) كان الحيوان الطوطمى مخلوقًا

(*) بافلو Buffalo نفسها تعنى الجاموس. أما بافلو بيل الأصلى فهو راعى بقر أمريكى يدعى ويليام كودى اشتهر باسم بافلو بيل تحول إلى مهنة الاستعراض فى أواخر القرن التاسع عشر، وكان يشتهر بارتداء سترة من جلد الجاموس، وتحولت حياته إلى فيلم بعنوان Buffalo Bill إخراج ويليام ويلمان عام ١٩٤٤ وإلى فيلم ساخر بعنوان Buffalo Bill and The Indians, or Sitting Bulls History Lesson للمخرج روبرت ألتمان ١٩٧٦ وهو يدور عن الثقافة والدعاية الأمريكية وإبادة الهنود الحمر. (المترجم)

مبجلا يحمى الجماعة كلها؛ وفى المقابل كان البشر يبدون احترامهم بعدم قتل الطوطم إذا كان حيوانًا أو عدم قطعه إذا كان نباتًا. أما إذا دعت الضرورة لقتل حيوان الطوطم، فلابد من اتباع إجراءات متعددة بصرامة. ولتأكيد القرابة مع الطوطم كانت تعقد طقوس احتفالية خاصة يرتدى فيها شعب العشيرة جلد حيوان الطوطم ويقلدون سلوكه.

يلعب " صمت الحملان " على هذه الممارسات العتيقة التى كانت تقدم فيها المرأة كنوع من الحيوان الطوطمى. إن بافلو بيل لا يريد فقط أن يرتدى جلد امرأة، ولكنه يريد أيضا أن يصبح امرأة. ويظهر هذا بوضوح فى المشهد الذى نرى فيه القاتل، وهو يستعد لتحوله؛ حيث يرقص فى غرفة معتمة مليئة بالظلال ، مرتديًا ملابس النساء، ونراه يقوم بإخفاء قضيبه خلف ساقيه لكى يعطى الانطباع بأنه بدون قضيب - "مخصيا" كامرأة. إن المراة هى موضوع صيده ورغباته المنحرفة. وبعد قتل ضحاياه يقوم بافلو بيل بوضع يرقة فراشة نادرة داخل أفواههن. إن اليرقة التى تولد مجددا كفراشة جميلة تجسد رغبة القاتل الشخصية فى الولادة من جديد. ولكن، لكى يختبر إعادة الميلاد كامرأة، يتحتم على بافلو بيل أن يرتدى جلد المرأة ليس فقط من أجل اختبار التحول المادى ولكن أيضا لاكتساب "قدرة التحول" المرتبطة بقدرة النساء على الولادة. وكما فى الطقوس المرتبطة بعبادة الذئب، ينبغى ارتداء جلد حيوان الطوطم إذا أراد الفرد أن يمتلك قدرة الحيوان المقدس.

القاتل الآخر فى " صمت الحملان " هو د. هانيبال ليكتر (أنطونى هوبكنز). وبالرغم من أنه شخصية مختلفة جدًا، إلا أن ليكتر يقدم، بمعنى ما، باعتباره الأنا الأخرى، الذات الأخرى، لبافلوبيل. ليكتر لا يسلخ ضحاياه؛ إنه يلتهم أعضاءهم الداخلية. الطوطمية أيضا سمحت بأكل أجزاء معينة من الحيوان المقدس. ومن ثم فإن كلا الرجلين منخرطان فى أعمال طوطمية: واحد يأكل أجزاء معينة من الحيوان البشرى والآخر يرتدى جلده.

وأعمال الرجلين معا تشكل نسخة مقتبسة من طقس بدائى يكون فيه الحيوان الطوطمى بشريًا وأنثويًا. وبالرغم من أن أعمال كلا الرجلين مسوخية، فإن بافلو بيل هو الذى يبنى باعتباره المسخ الرئيسى أو "الحقيقى" للفيلم. أما ليكتر فيتخذ تقريبًا وضع البطل، وعلاقته بالبطلة، كلاريس ستارلنج (جودى فوستر)، تقف على حدود الغرام.

ليكتر، مثل دراكولا، مسخ سادى فموى صاحب نظرة مغناطيسية. وهو أيضا فصيح، مهذب وحسن السلوك. يقول ليكتر : "الفظاظة شيء قبيح بشكل لا يوصف بالنسبة لى".

جزء من بنية بافلو بيل كمسخ يتضمن تأنثه، رغبته فى أن يصبح امرأة وارتداؤه جلود النساء. ليكتر أيضا مرتبط بالطوطمية لدرجة أنه يجبر على ارتداء قناع عندما يكون قريبًا من الناس لمنعه من التهامهم. وهذا يحوله إلى مخلوق مرعب شبيه بالحيوان. وعلى مدار السرد ترتبط المرأة بعالم الحيوان (مخلوق الطوطم مسلوخ الجلد، اليرقة، الحمل)؛ وحتى اسم البطلة الثانى "ستارلينج"(*) يضعها فى عالم الطبيعة. ولأسباب مختلفة ينحرف كلا القاتلين إلى هذا العالم. بافلو بيل للتمكن من أن يصبح امرأة وليكتر للتمكن من التهام / استدماج(**) كلاريس. عندما تخبر كلاريس ليكتر عن حلمها الذى تنقذ فيه الحملان من الذبح، يطلب شرائح من لحم الحملان لوجبته التالية. الموقف قصد به التنكيت ولكنه يشير مع ذلك إلى موقف ليكتر الملتبس(***) تجاه كلاريس.

إن قيام ليكتر بالتهام لحوم البشر يبرز أيضا رغبته فى الالتهام ليتجنب أن يتم التهامه. إن مهارته المذهلة مع الكلمات، وتمكنه الفائق من اللغة يشير أيضا إلى هوسه بكل ما هو فموى. وترى كرستيفا – سيراً على خطى فرويد – فى إطار تعريف الدناءة – أن واحداً من المخاوف المبكرة للطفل هو الخوف من الأم. " الخوف من الأم ذات الطاقة التى لا يمكن السيطرة عليها تطردنى من الجسد"؛ إننى أقلع عن أكل لحوم البشر لأن الخضوع (للأم) يؤدى بى إلى احترام جسد الآخر، رفيقى الإنسان، أخى (Kristeva 1982 :78-9) .

(*) ستارلنج Starling تعنى "زرزور"، نوع من الطيور. (المترجم)

(**) استدماج Incorporation مصطلح استخدمه فرويد عام ١٩١٥ فى إطار وصفه للمرحلة الفمية التى تنحو فيها الرغبة الجنسية إلى ابتلاع أو إدخال موضوع ما إلى الجسد والاحتفاظ به. (المترجم)

(***) التباس ambivalence المشاعر، اصطلاح استخدمه بلولر عام ١٩١١ وطوره كارل إبراهام عام ١٩٢٤ فى إطار وصف المرحلة الفمية، حيث تتذبذب فيه مشاعر الطفل بين حب وكره الموضوع الجنسى. (المترجم)

إن الجسد الرمزى، الجسد النظيف التام، يكون "غير قابل للتمثل الغذائى وغير قابل للأكل" (٧٨). أما الذات التى تكسر تابو أكل لحوم البشر فتدل على تحالفها مع الدنيء، وتماهيها المستمر مع جسد الأم الملتهم، وكذلك على خوفها من هذه الأم.

يستخدم د. ليكتر تمكنه من اللغة وقدرته على قراءة السلوك الإنسانى للدخول إلى جلود ضحاياه بشكل مادى – لدرجة أنه دفع واحداً منهم إلى الانتحار حتى لا يواصل الاستماع إلى هجوم ليكتر الشفهى السادى، ويموت بابتلاع لسانه . أما "الأنا الأخرى" لليكتر، بافلو بيل، فيواجه خوفه باستدماج المرأة حرفيًا – فهو يدخل ماديًا " فى جلد المرأة ". كلا الرجلين يسكنان أيضا عالمًا سلفيًا مرتبطًا بالظلام، والأرض والانحباس كما داخل الرحم والموت : ليكتر مسجون تحت الأرض فى زنزانة، وبافلو بيل يعيش فى منزل معتم الإضاءة مبنى فوق حفرة أرضية عميقة يسجن فيها ضحاياه. إن " صمت الحملان " يخلق عالمًا من الرعب يواجه فيه المسخ الذكر المركب خوفه الأكبر، المرأة، ولكنه يصبح مسخا من خلال عملية التأنث.

فى بعض أفلام الرعب يحاول أحد العلماء الذكور أن يخلق شكلاً جديداً من أشكال الحياة (فرانكشتين Frankanstein ، ١٩٣١) أو العبث بشكل ما بنظام الطبيعة ("حالات متغيرة" Altered States ، ١٩٨٠ أو "الحشرة الطائرة" The Fly ، ١٩٨٦).



(صورة ١٥) مايكل كين فى ملابس النساء مع انچى ديكنسون فى « تزين ليقتل »

لقد تم تسجيل عادة الـ "كوفاد"(*) couvade فى طقوس عدد من الشعوب. والكوفاد عادة يقوم فيها الأب خلال فترة ولادة زوجته، بالرقاد هو أيضا فى الفراش وتمثيل حركات الولادة : (Walker 1983 : 106) . وتشهد أساطير وحكايات العديد من الحضارات على رغبة الذكر فى أن يلد. لقد ولد زيوس أثينا من رأسه. وفى الأسطورة المسيحية ولد آدم حواء من ضلوعه. وفيلم الرعب يستكشف فكرة الذكر الأم / العالِم، الذى يحاول تخليق أشكال حياة جديدة فى معمله، الذى يشبه تصميمه عالم ما بداخل الرحم. ولكن فى محاولته الشاذة للاستيلاء على قوى التكاثر الأنثوية، فإن مسخ العالِم الذكر لا يمكنه سوى تخليق مسوخ. (إن اهتمام الذكر، وهوسه، بالولادة يجرى استكشافه من مناظير متعددة. فعندما يعاد تخليق العالم فى فيلم " الذبابة " فى هيئة الذبابة " براندل "، المشفرة باعتبارها أنثى فى النص، فإن أعضاءه الجنسية تضمر. وفى "كائن فضائى غريب" (1979) Alien يلد عالم فضاء ذكر من معدته، بينما فى "استدعاء كلى" (1990) Total Recall يعيش القائد الرضيع للمتمردين المتحولين داخل معدة أحد الرجال بشكل مؤقت. أما فيلم "الشبيهان" (1988) Dead Ringers فيستكشف حسد الرحم لدى الذكر فى علاقته بامرأة تمتلك رحمًا ثلاثيًا يوصف بأنه "نادر الروعة". وفى "عَرض الفيديو" (1983) Videodrome يقوم البطل الذكر بإدخال مسدس فى فتحة تشبه الرحم فى معدته كما لو كان يقوم بتحبيل نفسه. وبينما تستكشف بعض أفلام الرعب رغبة الذكر فى الخصاء لكى يصبح امرأة، يقوم بعضها الآخر باستكشاف الخصاء باعتباره جزءًا من رغبة الموت لدى الذكر. ونحن نرى هذا فى أفلام الانتقام للاغتصاب مثل "إننى أبصق على قبرك" (١٩٧٨) و "الانتقام العارى" (1984) Naked Vengeance . فى هذا النوع الفرعى من أفلام الرعب، تقوم إحدى النساء

(*) Couvade كوفاد كلمة مشتقة من فعل couve, أو cove أى يحضن أو يفقس استخدمها عالم الانثربولوجى تيلور Tylor عام ١٨٦٥ لوصف هذه العادة البدائية المرتبطة بخرافة شائعة لدى كثير من الشعوب (منها الهند، بورنيو، شمال أمريكا وأجزاء من أوربا) مؤداها أن الزوج يشارك زوجته الأم الحمل والولادة، ويشعر على الأخص بألم فى الأسنان وحتى الغثيان أحيانا، وهو ما يدل على أبوته للطفل. من الأسباب وراء هذه العادة أن فترة الولادة مقدسة بينما المرأة التى تلد قذرة ومدنسة ولذلك يوكل للوالد "النظيف" رعاية الطفل، أو لأن الرجل أقدر من المرأة على حماية الطفل من الأرواح الشريرة. (المترجم)

بممارسة انتقام مميت على الرجال الذين اغتصبوها؛ فتطاردهم وتقتلهم فى مشاهد رعب شنيعة. وفى كلا الفيلمين يتعرض أحد المغتصبين للإخصاء فى اللحظة نفسها التى يختبر فيها لذة جنسية حميمة. فى " إننى أبصق على قبرك " تقوم البطلة بمعانقة الذكر ثم تخصيه أثناء رقاده فى حمام ساخن وفى " الانتقام العارى" تقوم بإخصائه وهما يتعانقان فى أحد الأنهار. فى كلا الفيلمين يضع مشهد الإخصاء الذكر فى موضع الضحية، وليس هناك شك فى أنه يتوقع من الجمهور أن يستمتع بهذا العقاب الوحشى بعد أن شاهد هذا الذكر فى مرحلة مبكرة كمغتصب متوحش أثيم.

ولكن الفارق بين تقديم مشاهد الاغتصاب والإخصاء حاسم. فالاغتصابات تقدم فى أسلوب أكثر صرخة الاغتصاب صور باعتباره عنيفًا وساديًا ومرعبًا، بينما تقدم مشاهد الإخصاء داخل سيناريو إغراء يتم فيه تنعيم المناخ بلمسات رومانسية مبدئيا. هذه المشاهد، من ناحية، رومانسية لأن البطلة تستدرج ضحيتها إلى لعنته بوعد البركة الجنسية. ومن ناحية أخرى يؤثر هذا فى الربط بين الرغبة الجنسية والرغبة فى الموت. فالرجل يستسلم بإرادته للمرأة التى سبق أن عاملها بوحشية والتى لديها سبب وجيه لتتمنى موته. إن الأنثى المنتقمة فى " إننى أبصق على قبرك "، بفستانها الأبيض الطويل وشعرها المربوط فى " خصلة حصان " بفخامة تبدو مثل إلهه وثنية تترأس ممارسة طقس عتيق. فبعد أن تخصى الذكر تحبسه فى الحمام وتستمع إلى صيحات موته تتعالى على خلفية من الموسيقى الكلاسيكية. ورغبة الرجل فى الجنس والموت تبرز بوضوح فى فيلم " الأختان " Sisters (1973) للمخرج برايان دى بالما. تلعب مارجوت كيدر دورى توأم سيامى أسماهما دانيله ودومينيك، الأولى لطيفة ورقيقة، بينما الأخرى خطيرة وعدوانية. وخلال عملية لفصل التوأم تموت دومينيك. لكن دانيله التى لا تستطيع التأقلم مع موت أختها، تتقمص شخصيتها. إميل (ويليام فينلى) الطبيب الذى أجرى العملية، هو أيضا زوج دانيله. وهو يعلم أن دانيله أصبحت شخصية فصامية ولكنه قادر على التحكم فى " دومينيك " وذلك بإبقاء دانيله ساكنة. لكن تأثير هذا جزئى. يقول إميل لدانيله إنه يعلم أن دومينيك تحضر أثناء ممارسته للحب معها. مع ذلك فإن

إميل يختار أن يثير دانيله جنسيا حتى بالرغم من أنها أخصت آخر رجل مارست الحب معه. وكما هو متوقع تقوم دانيله / دومينيك بقطع أعضاء إميل الجنسية، وبينما يحتضر يمسك بيدها ليضعها فوق جرحه النازف. وجرح إميل يشبه الجرح الموجود أسفل جانب دانيله، وهو تذكرة بشعة بانفصالها / إخصائها عن أختها. وتذكرنا صورة أيديهما المتعانقة والمغطاة بدماء إميل بالطبيعة الدنيئة للرغبة. " الأختان " يقدم دراسة شيقة لمخاوف الخصاء لدى الذكر والأنثى، وكذلك استكشافا لرغبة الموت الجنسية لدى الذكر. وترى كارين هورنيي، في دراستها الشيقة لرعب الذكر من المرأة، بأن رغبة الموت لدى الرجل ربما تكون أوثق اتصالا بالجنس :

> *هل تلقى حالة الهمود - بل الموت أحيانًا - بعد اللقاء الجنسى التى تحدث عادة لدى ذكور الحيوانات أى ضوء على الأمر؟ هل الحب والموت مرتبطان معا بقوة لدى الذكر أكثر من الأنثى، التى يؤدى الاتحاد الجنسى عندها إلى حياة جديدة؟ هل يشعر الرجل، جنبا إلى جنب مع رغبته فى الغزو، بحنين سرى إلى الذوبان فى فعل إعادة الاتحاد بالمرأة (الأم)؟ هل يكون هذا الحنين هو ما يشكل "* غريزة الموت *"؟*

(Horney 1967 : 138-9)

إن التفسير التقليدى يرى أن المسخ الذكر فى سينما الرعب الكلاسيكية (القرد، المذءوب، مصاص الدماء) يمثل الرغبات الوحشية المكبوتة لدى الإنسان المتحضر وأن المرأة هى دائمًا موضوع هذا العدوان(٢) . " النساء على الدوام هن ضحايا أعمال الإرهاب التى يمارسها "الشيء" المذءوب / مصاص الدماء / الكائن الفضائى" (Mercer 1986 : 39) . لكن ما يتجاهله هذا التفسير هو المدى الذى يجرى معه تأنيث الوحشى أيضا خلال عملية التحول. هذا الملمح من ملامح المسوخية الذكورية هو ما تتحدث عنه ليندا ويليامز فى كتابها "عندما تنظر المرأة" When the Woman looks (1984) ،



(صورة ١٦) تيد ليفين فى دور بافلو بيل فى « صمت الحملان »

حيث تناقش العلاقة بين الوحش الكلاسيكى (المذءوب، القرد، مصاص الدماء) وبين البطلة. وترى ويليامز أن هناك "صلة قرابة مدهشة (ومدمرة أحيانا)" (٨٥) بين المسخ والمرأة، ذلك أنه، مثل المرأة، يمثل " شذوذا بيولوجيا ذا رغبات مستحيلة وخطرة " (٨٧). وبينما تربط ويليامز شذوذ المسخ بحالته الفالوسية (فهو إما خصى أو مفرط الموهبة رمزيا)، أرى أنا أن القرابة بين المسخ والمرأة تكمن فى الطريقة التى تبنى بها كل الشخوص المسخية وفقا لتعريف كرستيفا للجسد "غير الرمزى" : الجسد الذى يلد ويفرز ويتغير قوامه، أو الموسوم بعلامة ما. إنه أيضا الجسد الماسوشى المتأنث الذى يتحدث عنه فرويد.

ترى ويليامز أن نظرة المتفرج الذكر إلى المسخ "تعبر عن خوف تقليدى" (Williams 1984 : 87) لأن المسخ مختلف، بينما تتأذى المتفرجة الأنثى من مشاهدتها لأنها ترى فى شذوذ المسخ شبها بشذوذها هى. "تطلع المرأة يتأذى، بكلمات أخرى، بواسطة عملية السرد التى تحول حب الاستطلاع والرغبة إلى تخييل ماسوشى" (٨٥). وفى رأيى أن كلا من تطلع الذكر والأنثى ينبنى على الماسوشية من خلال الممارسات

ذات الدلالة لنص الرعب. فالبرغم من أن المسخ الذكر يوضع فى موضع الأنثى فى إطار التعبير عن الدناءة والرغبة الماسوشية، فإنه يظل ذكرًا، ومن ثم يستثير تماهى المتفرجين الذكور معه. أكثر من ذلك فإن المسخ دائما ما يقدم كتشخيص يثير التعاطف، يحث كل المتفرجين على التماهى معه (كينج كونج King Kong 1933 ، "مخلوق البحيرة السوداء" The Creature from the Black Lagoon1954 ، "سايكو" ١٩٦٠ ، "مذءوب أمريكى فى لندن") ، ولأسباب مماثلة أرى أن المسوخ الأنثوية ("كارى" Carrie ، ١٩٧٦، "طارد الأرواح" ، ١٩٧٣، "الجوع" The Hunger 1983 ، "النفور" Repulsion ، ١٩٦٥) هى أيضا تستثير التماهى لدى كلٍّ من المتفرجين الذكور والإناث.

وفى رأيى، أن أحد الأسباب الحاسمة وراء كون المسخ – بغض النظر عن نوعه الجنسى – يجتذب العناصر الماسوشية فى التطلع، يكمن فى أصول المسوخية باعتبارها شكلا من أشكال الدناءة. إن الدناءة تؤسس عملية يمكننا أن نحدد من خلالها "الجسد النظيف السليم"، وكذلك الذات العاقلة، المتسقة المتوحدة. ومادامت الدناءة تخاطب الملامح المنحرفة غير العاقلة للرغبة فهى تخاطب إذن كل المتفرجين بغض النظر عن نوعهم الجنسى. وهى أيضا تخاطب بأوضح ما يكون الرغبات الماسوشية للمتفرج. ونتيجة لذلك يتأذى المتفرج الذكر وهو ينظر إلى الجسد الدنىء للآخر – نظيره النوعى الممسوخ المتأنث. بهذه الطريقة توفر أفلام الرعب وضعًا أنثويًا للمتفرج الذكر – بالرغم من أن هذا الوضع ليس مطابقًا بالضرورة للوضع الذى توفره للمتفرجة الأنثى. المشكلة لا تكمن فى جاذبية فيلم الرعب لرغبات المتفرج الماسوشية، ولكن بالأحرى فى حقيقة أن الجسد الدنىء يتقمص مع المؤنث، الموصوم اجتماعيًا، فى حين يتقمص الجسد الرمزى المذكر، المكرس اجتماعيًا. وإذا كان فيلم الرعب قد وجد لاستكشاف رغباتنا الأكثر قتامة، إلا أنه يفعل ذلك على حساب جسد المرأة. ولكن بما أن فيلم الرعب يحتوى على مواجهة مع الجسد المؤنث، فهو أيضًا يشير إلى انحراف الرغبة الذكورية وخيال الذكر.

الـهـوامـش

(١) من أجل دراسة أكمل لمقال كرستيفا "قـوى الرعـب" فى علاقته بسينما الرعب انظـر مقـالي الأقدم
(Screen 27 مـجلة Horror and the Monstrous ' Feminine : an Imaginary Abjection
Fantasy and the Cinema. ed. James Donald. والمنشور أيضا فى كتاب . (1986) 44-70)
London: BFI Publishing, 1989. 63-95

(٢) لست أرى أن النسـاء لا يشكلن معظـم الضحايا فى سينما الرعب. ولكنى أرى أن طبيعة ممسوخية الذكر نفسها مشكلة ويجب إعطاؤها المزيد من الاهتمام أكثر مما هو معتاد. إن صيغة المسخ / الذكر والضحية / الأنثى تبسيط أكثر من اللازم.

BIBLIOGRAPHY

1 - Briffault, R. **(1927)** *The Mothers,* vol. 2, New York: Macmillan.

2 - Bullough, V. L. **(1973)** *' Medieval Medical and Scientific Views of Women,' Viator: Medieval and Renaissance Stuies* 4: 485 - 501.

3 - Dijkstra, B. **(1986)** *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siécle Culture,* New York: Oxford University Press.

4 - Douglas, D. **(1966)** *Horrors,* London: John Baker.

5 - Evans, W. **(1973)** ' Monster Movies: a Sexual Theory, *' Journal of Popular Film* 2: 353 - 65.

6 - Freud, S. **(1924)** ' The Economic Problem of Masochism,' vol. 19 of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* trans. J. Strachey, London: Hogarth.

7 - **(1918)** ' The Taboo of Virginity, ' *Standard Edition,* vol. 11.

8 - **(1913)** ' Totem and Taboo, *' Standard Edition,* vol. 13.

9 - Hollinger, K. **(1989)** ' The Monster as Woman: Two Generations of Cat

10- People, *' Film Criticism* 13, 2: 36 - 46.

11- Horney, K. **(1967)** *Fminine Psychology,* New York: Norton.

12- Hornung, C. P. **(1959)** *Hornung's Handbook of Designs and Devices,* New York: Dover.

13- Kristeva, J. **(1982)** *Powers of Horror: an Essay on Abjection,* trans. L. S. Roudiez, New York: Columbia University Press.

14- Lenne, G. **(1979)** ' Monster and Victim: Women in the Horror Film ' in P. Erens (ed.) *Sexual Stratagems: the World of Women in Film,* New York: Horizon.

15- Lévi-Strauss, C. **(1973)** *From Honey to Ashes,* London: Jonathan Cape.

16- Mercer, K. **(1986)** ' Monster Metaphors - Notes on Michael Jackson's "Thriller," *Screen* 1, 27: 26 - 43.

17- Neale, S. (1980) *Genre,* London: British Film Institute.

18- Shuttle, P. and Redgrove, P. (1978) *The Wise Wound,* New York: Richard Marek.

19 - Silver, A. and Ursini, J. (1975) *The Vampire Film, Cranbury,* NJ: A. S. Barnes.

20 - Tudor, A. (1989) *Monsters and Mad Scientists: a Cultural History of the Horror Movie,* Oxford: Basil Blackwell.

21- Twitchell, J. B. (1985) *Dreadful Pleasures: an Anatomy of Modern Horror,* New York: Oxford University Press.

22- Walker, B. G. (1983) *The Women's Enyclopedia of Myths and Secrets,* San Francisco: Harper and Row.

(٧)

أكثر إنسانية مما أنا وحدى

حسد الرحم فى فيلمى

" الذبابة " و " الشبيهان "

هيلين دبليو روبينز

فى واحد من المشاهد المؤلفة ببراعة لافتة فى فيلم "الشبيهان" Dead Ringers للمخرج ديفيد كروننبرج (١٩٨٨)، يقوم بيفرلى مانتل (جيرمى أيرونز)، أحد طبيبى النساء التوأم اللذين يرصد الفيلم قصة صعودهما واندحارهما، بالإعداد لدخول غرفة الجراحة لإجراء عملية. إنه مغطى بالكامل فى معطف وقلنسوة الجراحة بلون الدم، يرفع ذراعيه ويمدهما ويفرد أصابعه لأعلى، بينما تقوم إحدى الممرضات بوضع اللمسات الأخيرة لزيه، فيبدو مثل كاهن رفيع المقام أكثر منه رجل علم معاصر. لقد صمم كروننبرج المشهد بحيث تظهر أمامنا أيضا المرأة الراقدة على طاولة الجراحة، التى ينتظر جسدها المخدَّر خدمة(*) الطبيب. وتصور الكاميرا، الموضوعة كما يبدو داخل غرفة العمليات نفسها، الدكتور مانتل من وراء نافذة غرفة الانتظار، حيث يرتدى ملابسه. وبينما يقف مانتل هناك فى وضعته التى تعبر عن القدرة الكلية للأطباء، تظهر صورة طيفية شفافة للمريضة – يشكلها انعكاس على زجاج النافذة المواجهة له – فوق هيئته المحددة والغامقة بوضوح، بينما يشير حرف V الذى تشكله ساقاها المنفرجتان إلى منطقة أعضائه التناسلية.

(*) الكلمة المستخدمة ministration تعنى "إسعاف" وخدمة طبية ، كما تعنى الخدمة الكهنوتية التى يقوم بها القس فى القداس. (المترجم)

يشخص المشهد حافزين متعارضين فى الوقت نفسه – الصعود السادى إلى مرتبة الألوهية والرؤيا والسيطرة الأبوية ، وكذلك النكوص الماسوشى إلى الطبيعة واللا وعى والانصهار مع جسد الأم. إن صورة الطبيب / الإله مع طيف الرحم الذى سيترأس عليه عائما عند منتصف بطنه – تلخص الفكرة العامة لفيلمى كروننبرج اللذين صنعهما فى الثمانينيات. كلّ من "الذبابة" (١٩٨٦) و "الشبيهان" يدوران حول رجال علم تجسد سيطرتهم المتعالية على التكنولوجيات المتقدمة ما يمكن أن يطلق عليه سلطة "فالوسية" – هذه السلطة التى تندرج فى تصنيف لاكان المعروف تحت الفالوس(*)، لأنها تعمل داخل النظام الرمزى للدلالة والخطاب والانفصال المتصاعد عن الواقع(١). هذه السلطة الفالوسية التى تنزل الطبيعة والمادة والأنثى إلى مرتبة الدونية والآخرية والتشيؤ يمكن أن تكون خطيرة مع ذلك، ومن ثم لا بد من أن تتم السيطرة عليها من خلال مؤسسات التسيد المعقدة. إن وضعة بيف مانتل العمودية وملابسه الكهنوتية بشكل مبالغ فيه تتضمن كلا من مؤسستى الطب والكهنوت اللتين يسود عليهما الذكور. كما أنهما دالتان بصريتان قويتان على الحافز الفالوسى للانفصال عن، ولفرض السيطرة على الآخر الأنثوى السلبى.

إن "أدوات طب النساء لإصلاح النساء المتحورات"، التى اخترعها بيفرلى مانتل لعلاج النساء اللواتى يتخيل أن أحشاءهن "مشوهة"، جاهزة للاستخدام فى هذا المشهد؛ هذه المجسات والمناظير الشائهة تجسد التطرف الأقصى لهذا الميل الفالوسى، وتشهد على أن السادية تنشأ عندما يتخيل صاحبها أن الطبيعة تتملص من سيطرة المؤسسات الاجتماعية. مع ذلك، فإن الجزء المنعكس للمرأة المخدرة، "ساقيها"

(*) يفرق عالم النفس الفرنسى جاك لاكان (١٩٠١ – ١٩٨١) بين ثلاثة نظم للفهم والاتصال بين الفرد والعالم. النظام الخيالى: ويتضمن الصور والخيالات التى تشكل السجل الأساسى للأنا وطرق تحديد هويتها ، ويتضمن بوجه خاص بعض الخبرات الطفولية السابقة على تعلم اللغة، النظام الرمزى : وهو مجال الترميز واستخدام اللغة والذى يمكن الذات من الإشارة إلى رغباتها وتحقيقها. النظام الحقيقى : هو كل ما يخرج عن نطاق الرمزية والخبرة التحليلية الخاضعة بالضرورة لحدود اللغة (المصطلحات الأدبية الحديثة د. محمد عنانى). (المترجم)

المنفرجتين المرتفعتين ووضع الاستلقاء على الظهر المعاكس لوضع الطبيب الجليل، يقول قصة مختلفة تمامًا. هذا الوضع الدقيق لصورتها عند منتصف جسده يوحى برغبة بيف مانتل البادية التناقض فى استدماج رحمها، فى أن يكون المرأة (وهى رغبة مرمزة أيضا فى اسم بيف المؤنث)، وليس إبعاد نفسه عنها والتسيد عليها.

تعانى الشخصيات الرئيسية فى "الشبيهان" و "الذبابة" من "حسد الرحم" وهو شعور بالعجز ينشأ بوضوح عن غيرتهم من قدرة الأنثى على الإنجاب. وتشرح إيفا إف. كيتاى فى مقال لها يقدم صورة دقيقة بشكل لافت لـ "أبطال" كرويننبرج أن أوضح أعراض حسد الرحم هى الدفاعات التى يطورها الرجال ضده، وأكثرها انتشارا هو ما تصفه بـ "الانتحال". ويتضمن انتحال الرحم ابتكار النشاطات الذكورية التى تحاكى الوظائف الأنثوية الطبيعية والإفراط فيها. هذه المحاكاة قد تحتوى فى المجتمعات الزراعية، قبل ظهور الكتابة، على شعائر "دورة شهرية ذكورية"، مثل ممارسة "الكوفاد" وطقوس الختان التى تعيد تصنيف الذكر المراهق كـ "ميلاد" فى الرجولة مشبع بقطع "سرى" مزاح يشرف عليه الرجال بالكامل (kittay 1984 : 109-10). أما فى المجتمع الصناعى الحديث :

> *فإن الانتحالات لم تعد من هذا النوع الرمزى أو المحاكى. وبدلا من الولادات الرمزية المطقسة والدورة الشهرية الرمزية، نجد أن الرجال يوظفون الولادة كاستعارة لنشاطات أكثر قيمة. وبدلا من محاكاة سلوك الأم أثناء المخاض لمساعدتها أو لإزاحتها وخطف شىء من وظيفتها أو للإحلال محلها بالكامل، نجد التدخل الفعلى للرجال فى عملية ولادة الطفل. بدلا من الانتحالات الرمزية التى توضع بوضوح فى وسط المنظمة الاجتماعية، نجد دليلا متناثرا على رجال يضفون أفكار الحمل والولادة على عملهم أو "يخلقون" لأنفسهم أدوارًا تتيح لهم الولوج إلى الأعمال الطيبة التى يعتقدون أنها* تنتسب إلى قدرات النساء.
>
> (Kittay. 1984: 111-12)

الرجال الحديثون فى أفلام كرونتبرج يظهر عليهم حسد الرحم فى كلٍّ من شكليه التدخلى المباشر والمجازى : إنهم يكرسون أنفسهم لأعمال فالوسية تعويضية تتضمن إما محاولة الاستيلاء على الرحم نفسه، كما فى حالة الأخوين مانتل، اللذين تعطيهما ممارسة طب النساء سلطة على التكاثر البشرى تتجاوز سلطة النساء المريضات اللواتى سيقمن بالولادة الفعلية، أو لتأسيس وإدارة مؤسسات بديلة وربما حتى تحاكى دور الأنثى فى التكاثر، كما فى حالة سيث براندل (جيف جولد بلوم) وحاوياته التى تنقل عن بعد، والتى تتخذ شكل الرحم، أو ستاتهيز بورانز (جون جيتز) ورئاسته لتحرير مجلة "بارتيكل" – Particle(*) . ويتداخل "الذبابة" و "الشبيهان" نصيا (فكرونتبرج بدأ مشروع "الشبيهان" فى نهاية السبعينيات، قبل أن يقرر أن يظهر كممثل فى دور طبيب نساء فى مشهد الحلم بغرفة الولادة فى فيلم "الذبابة")، ويقدمان دراسة تشريحية لحسد الرحم لدى الرجل الحديث[٢] ، ويعريان أصوله الكامنة فى قلق الرجال حول قدرتهم على الإبداع، وخاصة بشأن التحكم فى، والاحتفاظ بـ ، والحصول على المصداقية على إنتاجهم.

هذا القلق يظهر فى المشهد الذى يقوم فيه بيفرلى بتأديب مريضة يفحصها (بالأداة الخطأ) قائلاً :

"هل يؤلمك هذا يا سيدة بوكمان ؟ هذه مُبَعِّدة(**) مانتل المصنوعة من "الذهب المصمت"..! إنها الأفضل هنا! ولا يمكن أن تؤلم".

إن سلطة اسم الطبيب تتضافر مع وسائله التكنولوجية لإسكات المرأة وحقيقة جسدها؛ وفيما بعد يوضح بيفرلى لأخيه إليوت: "ليس هناك شىء فى الآلة.. إنه الجسد، إن جسد المرأة خطأ كله"!

(*) Particle تعنى الجسيم ، أصغر جسم فى الشىء. (المترجم)

(**) المبعدة أداة للإبقاء على جانبى الجرح مفتوحا أثناء العمليات الجراحية (المورد). (المترجم)

ولكن الأداة التى يستخدمها ليست فقط لإجراء عملية الفحص (ذلك أن مبعدة مانتل تستخدم فى الجراحة وليس لفحص الحوض)، ولكنها حتى ليست أداة للعمل، فهى تذكار للنصر – مستنسخ ذهبى أهدى للأخوين مانتل لتكريمهما على اختراعهما لنموذجه الأصلى العملى . إن الصدام بين مجرد رمز للإنجاز الشخصى فى الطب مع جسد إنسانى حى، وخاصة مع إصرار مانتل على أن الرمز يؤدى المهمة، يعنى التعالى الحسود لقدرته هو على الإبداع على قدرة مريضته : إن "ذريته" التكنولوجية وقدرته على تكثير اسم مانتل تخسف بشكل ساخر التكاثر الأنثوى الذى ابتكرت التكنولوجيا لخدمته.

يُقطّع كروننبرج بشكل نموذجى هذه الأجزاء من سيادة الذكر وتأكيده للذات، كاشفا عن حسد الرحم الذى يحركهما. إن بيف مانتل الذى يفحص ويستجوب هذه المريضة فى الوقت نفسه، يشعر بالاغتراب فجأة ويسألها: "أين كنت ؟". وتذكره السيدة بوكمان: "كنت تسألنى عما إذا كنت أتألم أثناء الجماع". إن تحليل سؤال مانتل فى معناه الدارج المجازى يعنى "ما الذى كنت أقوله ؟" ، ولكن لأن يد الدكتور مانتل التى تحمل مبعدة مانتل موضوعة بلا شك داخل رحم السيدة بوكمان، بالرغم من اختفائها عن الكاميرا، فإن المعنى الحرفى للسؤال لا يمكن استبعاده. والأمر يبدو كما لو أن النظر عن قرب أكثر من اللازم والوصول إلى مسافة أبعد من اللازم داخل الرحم هو ما يهدد "أنا" بيفرلى، ويعرض للخطر موقعه المتميز، الذى يؤكد منه ليس فقط سيطرته على الأنثى ولكن الأهم أيضا اختلافه عنها، ويغريه بشكل لا يستطيع مقاومته لأن يسلم ذاتيته الذكورية إلى جسد الأم.

إن التكنولوجيا الفالوسية تكشف بلا رحمة عن حسد الرحم الذى يحركها فى معالجة كروننبرج الحديثة لفيلم "الذبابة". فى رواية الخيال العلمى الأصلية التى كتبها كيرت نيومان ، نجد أن العالم الذى يندمج بحشرة نتيجة حدث عارض متزوج وله ابن، وهو يعلن بعد وفاة أبيه أنه سيصبح "مكتشفا مثله". وأحد التعديلات التى قام بها كروننبرج تتمثل فى جعل القصة تدور حول مثلث جنسى غير مستقر بين ثلاثة عزاب،

رافضاً بوضوح عزاء الميراث الأبوى المتواصل الذى يعد به الفيلم الأصلى. وبالقرب من سطح السرد الجديد فى "الذبابة" تقبع المخاوف القديمة بشأن الأبوية التى ساهم فى استفحالها تكنولوجيا التوليد الحديثة والتحرر الاجتماعى والجنسى للنساء.

فى "ذبابة" كروننبرج تلعب جينا ديفيز دور فيرونيكا (رونى) كويف، البطلة المتحررة جنسيا التى ترفض عشيقا سابقا وتتخذ لنفسها عشيقا جديدا. وسلوكها هذا يؤدى إلى الاضطراب(*) المفرط للشخصيتين الذكوريتين عند مواجهة حقيقة التكاثر، ويعرى فشلهم فى قبول الحقيقة البيولوجية لدور الفرد الذكر المحدود، التخمينى فحسب، فى عملية التناسل.

ومن الدال أن أول محاولة متهورة يقوم بها سيث براندل لنقل نفسه عن بعد، والتى ينتج عنها انصهاره الجينى مع ذبابة والانعكاس المأساوى للقصة، تأتى فى نوبة رثاء للذات وهو مخمور بسبب خيانة رونى المتخيلة تماماً. كما أن انهيار بيف مانتل فى "الشبيهان" الذى يؤدى إلى إدمانه للمخدرات ينتج عن حالة أخرى من الخيانة المتصورة بسبب سوء الفهم – من اعتقاد بيف الخاطئ أن صوت مدير كلير نيفو (جينيفيف بوجولد) فى تليفون غرفتها بالفندق هو صوت عشيقها – مما يؤكد أهمية قلق الانتشار(**) فى رسم كروننبرج للشخصيات الرئيسية الذكورية. مصدر الكارثة فى كلا الفيلمين ليس تقلب الأنثى، ولكنه العجز الحتمى للبطريركية – ذلك القانون الذى يقيد الآخر الأنثوى – عن القيام بالمهمة المستحيلة التى أسست من أجلها: وهى الحفاظ على وهم الأبوية المحددة المعالم. وهذه الأبوية المهددة تغذى جسد الرحم. إن حاويات سيث للنقل عن بعد، بشكلها المرسوم على شكل الرحم بصراحة وأبوابها الزجاجية التى

(*) disturbance مرض نفسى أعراضه هروب المريض إلى الذهان عند تعرضه لمواقف ضاغطة يعجز عن مواجهتها. (المترجم)

(**) dissemination نشر، تناشر، انتشار توالد لا نهائى للمعانى أو الأشياء وتعنى هنا التناسل والنسل أيضا. (المترجم)

تشبه الفرج، هى بوضوح صورة مقلدة للرحم؛ اللقطات المتباطئة للبطل فى وضع القرفصاء على شكل جنين عارٍ فى حاوية الإرسال وخروجه العارى منتصراً من حاوية الاستقبال تظهر مشروعه للنقل عن بعد كمحاولة لولادة نفسه.

ستاتهيز بورانز، حبيب فيرونيكا المرفوض، يمثل رد فعل أكثر "فالوسية" على قلق الذكر من الإنجاب. إن عمله الذى يتخذ وظيفة الرحم، وهو إنتاج الكلمة المطبوعة، هو شكل أكثر تجريدا بكثير عن نموذجه البدائى الذى نراه فى قيام سيث ببناء بديل مادى للرحم، وأقل وعيا بكثير بأصله. إنه يتحكم بيد من حديد فى "نشر" **dissemination** الأخبار العلمية من مكتبه فى طابق مرتفع من مبنى "دار نشر مونوليث"(*) المصمم على أعلى قدر من التكنولوجيا، وهو ناطحة سحاب تبدو باسمها وعموديتها الفالوسية، المؤكدة باللقطات المستمرة من زاوية بالغة الانخفاض، كنوع من النصب التذكارى لسيادة الخطاب البطريركى. واسم ستاتهيز غير العادى، الذى يجمع بين كلمتى **stat** التى تعنى بالإغريقية "واقف" أو "ثابت" و **his** (ضمير الملكية له) ، يجعله متماهيا مع هذا المبنى ، ويربط ببراعة بين حماسه لإدارة تحريرية قوية، وهى نسخة أكثر تطورا من السيطرة الفالوسية على العالم من خلال السيطرة على المعنى، وبين الرغبة المكبوتة فى الخلود، وبين توقه لأن يترك من بعده ميراثًا باقيًا. من هنا يمكن أن ينظر إلى سيطرة ستاتهيز بورانز على مجلة "بارتيكل" كتجسيد لإشكاليات الأبوية البيولوجية وعلاقتها بالبطريركية.

حتى سلوك ستاتهيز الفالوسى المبالغ فيه يحتوى على آثار رقيقة لحنين أبوى غير مشبع – غير مشبع بسبب موثوقية الأبوية المقتصرة على كونها رمزية. عندما يقول ستاتهيز لفيرونيكا بشكل عابر: "ينبغى أن أضع هذا العدد فى الفراش" فإن التعبير الدارج فى عالم الصحافة للانتهاء من عدد ("وضع الصحيفة فى الفراش") يصبح مثالاً ممتازًا على ما تصفه كيتاى بـ "قيام الرجال بإعطاء مفاهيم لعملهم، أو خلق أدوار من

(*) Monolith تعنى النصب الحجرى المكون من صخرة واحدة ضخمة ، مثل المسلة الفرعونية وترمز لعبارة الفالوس كما تعنى عند كارل يونج حجر الفيلسوف. (المترجم)

شأنها أن تتيح لهم عمل الأشياء الطبية التى يعتقدون أنها تنتسب إلى سلطة المرأة". إن التورية غير المقصودة لكلمة issue [التى تعنى عدداً من صحيفة وكذلك ذرية أو نسلا] ، مع التحويل الاستعارى لمجلته إلى طفل يحبل به ويولد ليوضع فى الفراش، يكشف عن تخييل بالهيمنة على التوالد dissemination ، والسيطرة على عملية إثمار بذرته من الفكرة إلى الميلاد. ومن الواضح أن مسئولياته كرئيس تحرير "بارتيكل" تحمل بالنسبة له هذه الدلالة. فعندما تعترض فيرونيكا على قيامه بسرقة قصتها عن اختراع سيث للنقل عن بعد، يقول لها ستاتهيز: "اكتشافك هو اكتشافى". ولكن فيما بعد عندما تنبئه رونى بحملها يضطر إلى الاعتراف بأن ما هو "لها" ليس بالضرورة "له". ويمكننا مشاهدة التحول المدروس لتعبير وجه جون جيتز، من نظرة موجزة تدل على الكبرياء المكشوف إلى نظرة رعب، وهو يدرك أن الجنين هو ابن "براندل الذبابة" وليس ابنه. يقوم ستاتهيز بتنصيب البطريركية على أنقاض الأبوية، ويستولى على حقوق الإنتاج الشفهى لرونى لكى يعوض عدم قدرته على تنظيم حياتها الجنسية sexuality واستعمار رحمها بنجاح.

والنظير لستاتهيز بورانز فى "الشبيهان" هو إليوت (جيرمى إيرونز) توأم بيف مانتل: إنه يستحوذ على السلطة من خلال الخطاب بنشر الأبحاث والقيام بجولات لإلقاء المحاضرات حول الحقائق الطبية الرسمية عن أجساد النساء. ولكن فى "الشبيهان" لا يمكننا بالمرة أن نشهد فعلا واحدا من نجاحات الأخوين مانتل المتبجحة فى تخصيب النساء؛ وما بين حفلات تسليم الجوائز ومشاهد جولة إليوت لإلقاء المحاضرات نرى فقط دليلا متضاعفا على الفشل : مريضة تجهش بالبكاء فى عيادة مانتل، مريضة تصرف مع توصية بأن زوجها هو "المشكلة"، والرحم الثلاثى الشعب للشخصية التى تلعبها كلير نيفو الذى يحول دون إجراء إصلاح جراحى. حتى بالرغم من أن مانتل قادر دائماً على تحويل الهزيمة المعملية إلى انتصار إعلامى، فإن من الواضح أن سيطرته الخطابية على "الآخر" تخفى فحسب عدم جدوى القيام بالمزيد من الأدوار المخصصة للرحم.

إذا كانت القدرة الخطابية الفالوسية تكشف عن أنها بديل غير مكافئ لقدرة المرأة على التناسل التى ينبغى أن تسود عليها، فإنه يبدو أن ذات الذكور لدى كروننبرج قد تحوذ كل الامتيازات المرتبطة بامتلاك القضيب وتظل مع ذلك، بمعنى ما، مخصية. إن حسد الرحم لدى أبطال كروننبرج يعادل فعليًا إعطاء الأولوية لجسد الأم الأنثوى فى عكس واضح لفكرة فرويد عن عقدة الخصاء المتمحورة حول الفالوس.

يفتتح "الشبيهان" بمشهد يشرح فيه إليوت مانتل لأخيه التوأم، وهما فى فترة ما قبل المراهقة، أن الجماع مع الجنس الآخر ضرورة مؤسفة لأن "البشر لا يعيشون تحت الماء" ومن ثم لا يتمكنون، مثل السمك، أن يضعوا ويخصبوا البيض دون أن يلمسوا بعضهم البعض – وهى إمكانية يعلن بيفرلى أنه يفضلها. البشر، كما يلاحظ إليوت بوقار "ينبغى عليهم أن "يتداخلوا" المياه. وعندما يتبع هذه المناقشة حول التناسل غيرى الجنس مشاجرة مع ابنة الجيران، يلخص إليوت الأمر بطريقة فلسفية : "إنهن مختلفات عنا للغاية، وكل ذلك لأننا لا نعيش تحت الماء"، موحيا برغبة فى العودة إلى الماضى البعيد فى عملية النشوء والارتقاء كوسيلة للوقاية من صعوبات الاختلاف. ولكن الحنين إلى الماضى النشوئى النوعى phylogenetic للحياة تحت الماء يخفى حنينا للعودة إلى الماضى النشوئى الفردى ontogenetic للحياة فى الرحم، ذلك أن جسد الأنثى هو الذى "يدمج الماء داخله" من خلال السائل النخطى الذى يعيش ويتغذى الجنين داخله، أو ما يصفه فرويد – فى استعارة تكثف فكرة "إن نشوء وتطور* الفرد يعيد نشوء وتطور النوع البشرى" – بالوجود "المحيطى" (Freud 1961: XXI, 64-5) .

إن تخييل إليوت بحياة ما قبل التكاثر عن طريق الجنس هو تخييل بالحياة فى الرحم. والجسد الأنثوى هو الحالة الأصلية التى ضاعت بسبب انبثاق الاختلاف الجنسى؛ ومن ثم فإن حسد الرحم عند رجال كروننبرج غير منفصل غالبًا عن رغبتهم النكوصية الماسوشية فى العودة إلى الرباط ما قبل الرمزى بالواقع الأمومى(٣) .

ويحتوى "الذبابة" على مشهد يوضح هذا القلب لعقدة الخصاء عند فرويد بشكل أكثر تفصيلا. فى بداية الفيلم تفاجأ رونى كويف لدى عودتها إلى البيت ذات مساء بعشيقها السابق ستاتهيز بورانز فى "دش" حمامها، بعد أن دخل الشقة بالمفتاح الذى

أعطته له ذات يوم. إن العودة عن طريق المفتاح يمكن أن تقرأ فى إطار تعريف لاكان لعقدة الخصاء (Lacan 1977:284-91) : ستاتهيز الذى يبدأ فى الشك بأن رونى تحولت إلى عشيق آخر، يستخدم أية مفردة فالوسية يمكنه أن يستعين بها لاستعادة علاقته بالرحم. واستحواذ ستاتهيز على "دش" رونى بالتحديد فى عودته يؤكد الغطس فى الماء ويستدعى كلا من الوجود المحيطى عند فرويد والماء المتداخل فى خيالات الأخوين مانتل الطفولية. ولكن عندما تقوم رونى بإحراقه بفتح "سيفون التواليت" (لشفط الماء البارد من الدش) عمدا ثم إلقائه خارج شقتها، بعد أن تستعيد المفتاح وكل شىء، فإنها تدمر تخييله بالعودة إلى الاتحاد بالأمومى. ويصبح القضيب شيئًا ثانويًا : إن ستاتهيز بورانز استعاد مفتاحه الفالوسى، ولكن طالما أن هذا المفتاح لا يمكنه أن يكون مدخلاً إلى الرحم، فهو يظل فى حالة افتقاد.

إن أبطال كروننبرج وهم يعيدون تشكيل وضع الذكر باعتباره مخصيًا أو غير كامل بشكل متأصل، فإنهم يختبرون أيضا أوجه الفقد الوثيقة الصلة "بالانشطارات" عن الذات التى يصفها لاكان بالآخر الصغير object a (Lacan 1981: 17-18, 103-5; 198)(*) . هذا الفقدان للجوهر يعيد تنشيط صدمة التفرد individuation عن الأم وينشط حسد الرحم. فى "الذبابة"، بعد قليل من اندماج سيث براندل مع ذبابة منزلية ، ولكن دون أن يدرك حالته، يقف أمام مرآة الحمام يفحص وجهه الذى ملأته البقع بشكل غريب ويعض أحد أظافره. وفجأة ينسلخ الظفر كله بين أسنانه. وعندما يقوم سيث، فى انبهار مرعوب، بفحص ولمس وأخيرًا عصر الجزء العارى من أصبعه، يفرز سائلا كثيفا أبيض اللون ينتثر على المرآة. الصورة مشحونة بالمعنى المزدوج بصريًا، فهى توحى فى الوقت نفسه بطقسى المراهقة المختلسين ، الاستمناء (شكل الأصبع الفالوسى) ، وعصر بثرات الجسم (خط المادة اللزجة التى يمسحها براندل من فوق المرآة بمنديل ورق).

(*) object a أو الآخر الصغير وفقًا لمفهوم لاكان هو الشىء الذى ينفصل عنه الفرد فى مرحلة النضج ، ويكتمل عندما يبحث عنه فى نوع من الاستعادة لفقدان الفالوس الذى ينتج عن عقدة أوديب ، والذى ويؤدى إلى اكتشاف الطفل لذاته. (المترجم)

هنا تغلّف مؤثرات الأحشاء المزعجة، التى اشتهر بها كروننبرج، داخل سياق مألوف، يجسد النظريات التى تقول بأن معظم تأثير نوع الرعب ، إنما ينشأ عن السماح لجمهورها بمعايشة عودة المكبوت فى أشكال مقنعة (Wood 1978: 25-32) . لكن المكبوت والعائد فى هذا المشهد ليس هو الخجل المرتبط بنشاطات المراهقة هذه، بقدر ما هو الرضاء العميق الناتج من كونها تعمل كذكريات سينمائية: فكل من عصر البثرة والقذف يتضمنان فقدان جزء من النفس، فقدانا من شأنه أن يعيد تنشيط مخاوف الإخصاء الأولية.

فى مقاله "الوعاء" "Vas" يرى بول سميث أن القذف فى حد ذاته يمكنه أن يثير قلق الخصاء، وأن الإحساس بالقذف من الممكن أن يصبح حالة من الضعف والفقدان والنقص (Smith 1988: 98-9) . فى "الذبابة" و "الشبيهان" يؤكد تخنيث الذكر، أو إعادة الاستحواذ على الرحم، وجهة نظر سميث من خلال التوضيح المفصل لوظيفة استعادة أوجه الفقد التى تتبع القذف. ومن الدال أن المشروع العلمى المشئوم لسيث براندل مدفوع بحقيقة أنه يعانى من دوار الحركة: ذلك أن مساهمته الشخصية فى النقل عن بعد ناتجة عن الرغبة فى إيجاد وسيلة للانتقال لا تجعله يشعر بالدوار. والمرض الذى يعانى منه سيث فى رواية "الذبابة" لكيرت نيومان الأصلية، والذى يعتبر علامة على حالة الخصاء لدى عالِم كروننبرج، يمثل اختلافًا جليًا عن نظام التشفير الخاص بالنوع الجنسى فى العديد من الأفلام الشعبية الحديثة. إن المثال الثقافى فائق الذكورة الذى يتمثل فى أبطال أفلام مثل "سلاح القمة" Top Gun (1986) و "ضابط وجنتلمان" An Officer and Gentelman (1982) و "المادة المناسبة" The Right Stuff (1983) ، تعتمد جزئيًا على قدرتهم على تحمل الحركة العنيفة داخل مركبات فالوسية الشكل. (طائرات التدريب وماكينات محاكاة الحركة لوكالة "ناسا" ، كما أن الجيش مشهور بالأسماء الحركية المنمقة لهذه المركبات مثل "صانعة القىء"). فى ضوء هذا الربط بين دوار الحركة ونقص الذكورة يصبح اعتراف سيث داخل سيارة رونى بأنه عندما كان طفلا كان "يتقيأ داخل دراجته ذات الثلاث عجلات" علامة واضحة على تخنثه. ورغبة براندل فى الذهاب إلى مسافات هائلة، وأن يفكك ويعيد تجميع الجسد البشرى

لكى يتغلب على دوار الحركة، توحى بأن المثال الرجولى فى احتفاظ المرء بصلبه (سائله) هو ببساطة دفاع آخر ضد الخصاء، وأن منع القىء هو دفاع مُزاح ضد فقدان القذف الذى لا يمكن منعه. بالنسبة لسيث براندل فإن الخطر المتمثل فى هذا التناشر dissemination الرمزى يمكن "احتواؤه" بالاستحواذ على الرحم الذى يسقط فيه صلُب الذكر، باختراعه لهذه الحاويات الرحمية التى من شأنها منع دوار الحركة من أن يتسبب له فى فقدان"الآخر الصغير" objet a .

إن الارتباط بين القىء والقذف باعتبارهما انشطارين متماثلين عن الذات يشكل النص الباطنى لمشهد يصور واحدا من التطورات المتأخرة لتحول براندل إلى براندل الذبابة. ففى زيارة لحبيبها السابق الذى تتعرف عليه بالكاد الآن، تراقب رونى فى رعب براندل وهو يرفع كعكة إلى فمه ثم يتقيأ بلا إرادة سائلا كثيفًا أبيض على الطعام. هذه اللحظة التى لا توحى بشىء سوى محاكاة ساخرة لما يعرف فى الأفلام الإباحية بـ "رمى المال"(*) لا تصدم رونى فحسب ولكن جمهور الفيلم أيضا، حتى يشرح "براندل الذبابة" فيما بعد أن الذبابة التى أصبحها لابد أن تأكل بالقىء على طعامها مادة أكّالة قبل تناوله. هذا الرابط بين القىء القذفى والأكل يثير بشكل دال النظريات الطفولية عن التلقيح بواسطة تناول الطعام (Freud 1961: XI, 78-9) ، كما يعمل بصريًا كأيقونة تعمل كوسيلة لحماية الذكر من فقدان كماله البدنى الذى يحدث خلال دوره الطبيعى فى التكاثر البشرى. إن قدرة "براندل الذبابة" الجديدة على القذف رمزيا، ولكن بالتالى إعادة استدماج هذا السائل المفقود عن طريق تناوله، هي عملية "تضيف" إلى محتوى جسده، وتجمع بشكل رمزى بين كلٍّ من مساهمة الذكر والأنثى فى عملية التكاثر داخل موقع واحد هو جسد "براندل الذبابة". وبهذه الطريقة يتنبأ "قذف" "براندل الذبابة" المعاد استدماجه بمشروعه الأخير لدمج جسده جينيا مع جسد امرأة حبلى. وكلمة "براندل الذبابة" الأخيرة فى الفيلم هى محاولة لإقناع حبيبته السابقة

(*) money shoot استعارة للقذف، ولعل أفضل ترجمة لهذا التعبير هو التعبير المصرى العامى "ارمى بياضك". (المترجم)

بدخول إحدى حاوياته والانصهار معه حتى يستطيع، باستدماج كلٍّ من فيرونيكا كويف والطفل الذى تحمله، أن يصبح - على حد تعبيره "أكثر إنسانية مما أنا وحدى". إن استدماج الأنثى يشير إلى إمكانية أن يكون المرء كاملا، وإلى استعادة الأشياء التى عانى من فقدانها خلال عملية تحقيق الذاتية الذكورية المشكوك فيها.

إن الأكل يبدو كمجاز متكرر فى كلٍّ من "الذبابة" و "الشبيهان" ويبرز حسد الرحم عند شخصيات الفيلمين من خلال الإيحاء بنظريات التلقيح والاستدماج الشفهيين لجسد الأم لدى الأطفال (Freud 1961: VII, 196) . وأحد العناصر المذهلة لفيلم "الشبيهان" هو أن معظم أحداث الفيلم تدور، مع استثناءات معدودة، حول نوعين من الطاولات : إذ يتطور السرد إما أثناء تناول الوجبات أو أثناء العمليات الجراحية. وديكور غرفة العمليات مصمم كصدى لحجرة طعام الأخوين مانتل: كلتاهما تحملان تخطيطا باردا، عالى التقنية، وغالبًا ما تقدمان بلقطة من فوق الرءوس مميزة، تقلص الهندسة البصرية إلى طاولة مستطيلة أساسية، تحت إضاءة مركزية محيطة بها. بالإضافة لذلك يبرز توليف كروننبرج غالبًا ذلك التناظر الرهيف المفترض بين تدخل المؤسسة الطبية فى أجساد النساء وبين الأكل : على سبيل المثال يقطع كروننبرج مباشرة من مشهد يحتوى على مريضات ينقلن على وجه السرعة إلى العيادة إلى لقطة مقربة على علبة بيتزا على مائدة طعام الأخوين مانتل. الأخوان مانتل يقومان بعملهما فى طب النساء والتوليد؛ إنهما يأكلان. وعلى مدار الإيقاع المستمر للفيلم، يصبح استهلاك الطعام مرتبطا بالاستدماج البدنى للأنثى الذى أشرنا إليه من قبل فى صورة بيفرلى المتشابكة مع انعكاس صورة مريضة على الزجاج، ويعمل مجاز طب النساء والتوليد / الأكل كأداة لنقل تخييل الاستحواذ على الرحم وسلطاته بواسطة الابتلاع.

هذا الالتهام للأنثى بسلطاتها المخيفة والمرغوبة، هو المحتوى الباطنى الكامن لمشهد ينضم فيه إليوت إلى كلير ومديرها ليو للعشاء فى أحد المطاعم مباشرة عقب فحص كلير فى عيادة مانتل فى نفس المساء. القطع الفورى من كلير على طاولة الفحص إلى الثلاثة على طاولة الطعام ينشط استعارة استهلاك جسد الأم: ولتقوية هذا التناظر تطلب كلير من إليوت أن يحدثها عن رحمها، فتقطع الكاميرا على ليو وهو

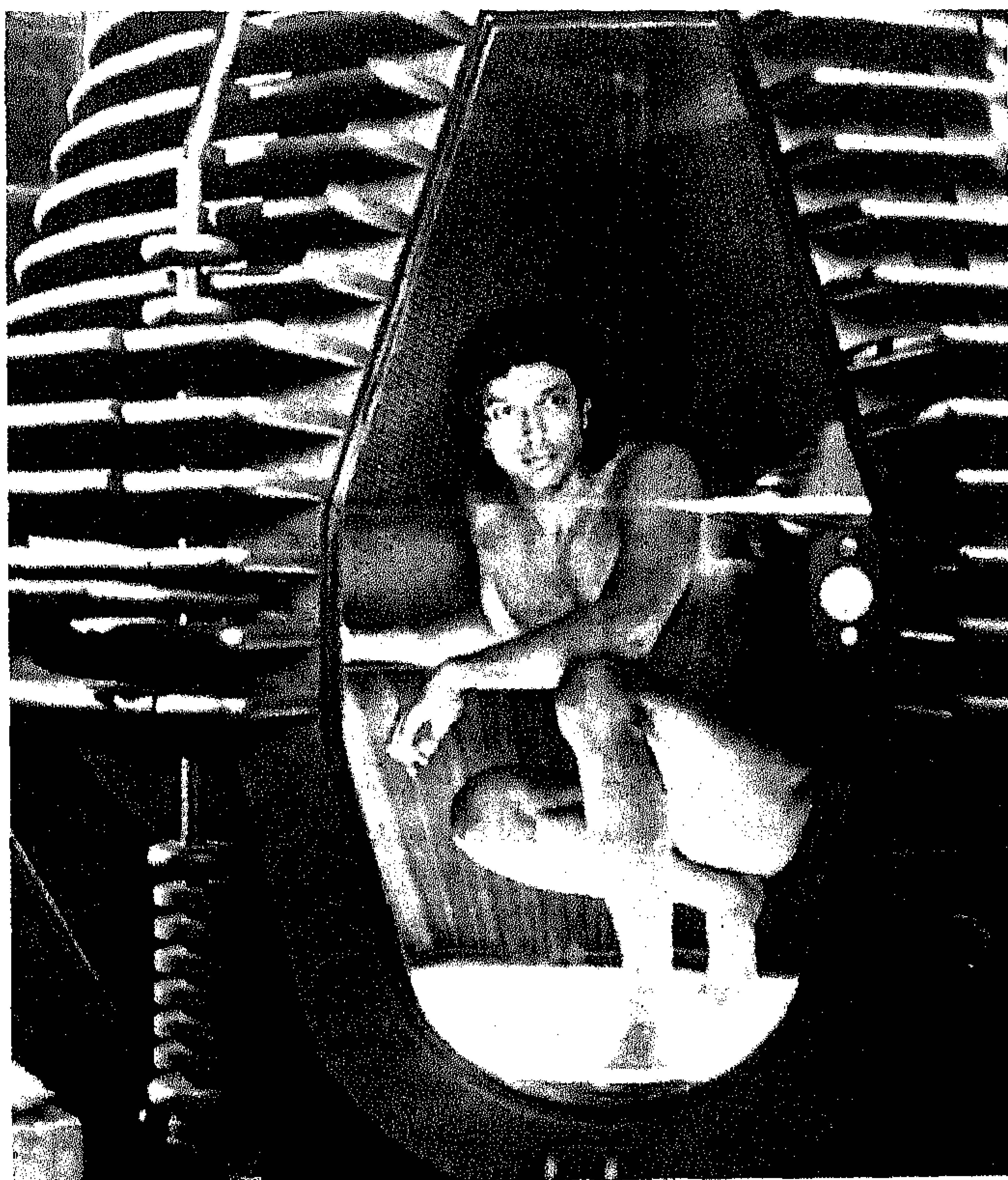
يغص بالطعام الذى يملأ فمه بطريقة مظهرية . وعندما يسأل إليوت كلير عن دوراتها الشهرية، تنقل الكاميرا مرة أخرى إلى ليو، الذى يشعر بأن الأمر تجاوز حد الاحتمال، فيعتذر مرتبكا ويترك المائدة. وعندما ينصرف ليو، الذى لا غرض من وجوده فى هذا المشهد سوى تسجيل رد الفعل الذكورى "الطبيعى" على أحاديث طب النساء والتوليد، يمكننا أن نرى إليوت فى المقدمة البارزة للكادر وهو يحتسى بهدوء كأسًا من النبيذ الأحمر. إن فقدان ليو لشهيته فى جو الأعضاء الأنثوية والدم – أو على وجه الدقة فى حضور الصور المميزة لبيئة التغذية الأصلية – يذكرنا بتحقيق الذكر الصغير لذاتيته من خلال الاغتراب عن المؤنث فى المرحلة اللاكانية – نسبة إلى لاكان – من خلال عقدة أوديب. وتقززه يعكس ما تفترض أى. آن كابلان أنه عدم قدرة الطفل الذكر المعتادة على "الشفاء من حقيقة أنه ولد من قبل شخصية.. لها عضو تناسلى، وكان يعتمد كلية عليها.. وهو ما يبدو له شيئًا شريرًا" (Kaplan. 1983:200) . وعلى النقيض فإن إليوت، الذى يكاد يحتضن كأس النبيذ الأحمر، يلتهم بشغف ما قد أصبح بوضوح، مثل البيتزا، رمزًا لبيئة الرحم. هذا المشهد وغيره من المشاهد التى يترأس فيها إليوت طاولة الطعام فى مواجهة الأنثى تتنبأ عبر مجاز الاستدماج بتبادل الأدوار الختامى مع مريضاته الإناث. إن موت إليوت يأتى عبر إذعانه لأن يصبح مؤنثا : فبعد حفل عربدة تستهلك فيه كميات كبيرة من الطعام، يوضع إليوت على الطاولة ، راقدا بلا وعى، ومخترقًا بواسطة الأدوات التى صممها أخوه للمرأة المتحورة mutant التى يتكشف عنها أخيرًا.

وإليوت مانتل ليس وحده: فالشىء الذى يجعل "الشبيهان" متميزا هو تضمينه القاسى للمُشاهد الذكر فى إعادة تعريفه للذكورة باعتبارها أنوثة متحورة. ويتميز مشهد المطعم بترميزه المُخرب عن عمد للنوع الجنسى، بالرغم من أن الحال قد لا يبدو كذلك فى البداية. إن التشكيل المتكون من ممثلة امرأة، ومديرها – وبشكل خاص – طبيب النساء الخاص بها يحتوى على إمكانية زيادة تشيؤ الأنثى أمام سلطة ونظرة الذكر إلى حدوده القصوى، وفقًا لتحليل لورا ميلفى الذى اشتهر الآن للكيفية التى تقوم بها السينما باستخدام النساء حتى تنشط ، ومن ثم تهدئ، الخوف من الخصاء

لدى المشاهدين الذكور. ترى ميلفى، استنادا إلى تفسيرات فرويد لعقدة الخصاء والفتش، أن نظرة المتفرج الذكر إلى صورة المرأة على الشاشة تتغلب على الخوف من الخصاء الذى تمثله المرأة إما من خلال التلصصية السادية، عبر التماهى مع شخصية رجل قوى تخترق نظرته المرأة لكى يعرفها ويقلل من شأنها ويمحوها، وإما من خلال تحويلها إلى فتش، عبر منح جسدها كمالا متجزئ غالبا (ساقاها، وجهها، صدرها) يحل محل القضيب الغائب (Mulvey 1975: 6-18) . ومن هنا تنبع متعة المشاهد الذكر من انتصاره المتكرر على خطر فقدان فحولته، وتأكيد موقع سلطته عن طريق الرؤية.

بوضوح ليس هذا ما يحدث فى "الشبيهان"، لأنه إذا كانت الفتشية تتطلب إضفاء المثالية على ملمح غير تناسلى من جسد المرأة لإخفاء حالته "المجروحة" ، فإن التقرير الصريح الذى تدلى به كلير عن رحمها ودوراتها الشهرية يعد نوعا من القلب للفتشية. وبشكل أكثر عمومية فإن "الشبيهان"، كونه فيلما يدور حول طب النساء والتوليد، يمكن أن نقول إنه يقدم رفضا عميقا محطما للأوثان لعملية تعزيز ذاتية المشاهد الذكر ضد الخصاء بتشتيت الانتباه "بعيدا" عن "الجرح" الأنثوى. من الشيق ذكر رواية كروننبرج نفسه عن مقدم برنامج تليفزيونى قام فى منتصف حوار تليفزيونى، "بالانفلات" من طبيعة برنامجه التليفزيونى وخرج من مكان التصوير، وهو يردد عدة مرات "يا إلهى، طب النساء والتوليد، لماذا طب النساء والتوليد ؟" (Hichenlooper 1989: 6) . إن "الشبيهان" لديه التأثير العكسى تمامًا وهو "تعرية" الذاتية الفالوسية التقليدية. ورد فعل مذيع البرنامج الحوارى على "طب النساء والتوليد" يطابق بشكل لافت انسحاب ليو داخل حبكة الفيلم من مائدة العشاء، مما يبين لماذا لا تعد التلصصية اختيارا أفضل من الفتشية لحماية متفرج كروننبرج الذكر. إن حديث العشاء الذى يتركز حول فسيولوجيا تناسل كلير غير المنتظمة يتضمن بلا شك تعرضها للاختراق والتعرف والحط من شأنها، ولكن المشهد لا يحتوى على أنا مثالية آمنة يمكن أن يتماهى معها المشاهد حتى يزداد قوة بهذه المعرفة. ذلك أن التحقيق التلصصى يفترض أن يعمل من خلال الكشف عن أن المرأة التى تتعرض للحط من شأنها لم يكن لديها أبدا قضيب

بأية حال (أو أنها "تستحق" أن يكون منزوعًا عنها) ، ولذلك فهى ليست مخصاة ولا مثيرة للخوف؛ ولكن رحيل ليو المهرول عن المائدة يشير إلى أنه حتى المرأة التى لم يكن لديها قضيب أبدًا تمتلك شيئًا قادرًا بشكل كاف على إثارة الخوف فيه ، ومن ثم لا يؤهله لأن يكون أنا مثالية مذكرة سادية. وإذا كان استياء مذيع التليفزيون مقياسًا بشكل ما لرد فعل ذكر نمطى على موضوع الفيلم الذى يدور حول طب النساء والتوليد (وصراع كروننبرج لمدة عشر سنوات ليجد دعما تمويليا لمشروع "الشبيهان" يشير إلى أنه كذلك (Hicken-looper 1989: 4)) ، عندئذ فإن المتفرج الذكر الذى يرى هذا المشهد سيكون عليه أن يصارع ضد التماهى مع إحباط ليو لكى يتجنب إدراك عجزه أمام الأنثى.



(صورة ١٧) چيف جولدبلوم فى « الذبابة » .

الاختيار الذى يبقى أمام المتفرج الذكر هو بالطبع تبنى موقف إليوت، و "الشبيهان" يغرى بهذا التماهى مؤقتًا : فإليوت فى النهاية هو التوأم الذى يجسد كلاً من الفتنة الغاوية والتحكم المتجرد على "الآخر" بواسطة الخطاب الطبى. لكن التماهى مع فالوسية إليوت المطلقة محفوف بمجموعته الخاصة من المخاطر التى تهدد المشاهد الذكر. واحد منها هو أن السؤال نفسه الذى يزعج ليو – وهو استفسار إليوت ببرود عن تاريخ حيض كلير – هو بمثابة علم أحمر يفك شفرة ذكورة إليوت باحتوائه ضمنا على عدم استقرار ابتعاده المتعالى عن المؤنث. إن انخراطه العميق وإحساسه بالألفة وسكناه المرتاحة مع أسرار الأنثى يشير إلى أن فالوسيته المفخمة بشكل مفرط هى دائما فى خطر الانهيار إلى نقيضها: وهو التماهى مع الأنوثة. بالإضافة لذلك، وبتأثير مماثل، فإن انتحال إليوت التلصصى على سلطة خطابية على النساء على مدار الفيلم هو فعليا أمر يقوض ذاتيته الذكورية من خلال مبالغته التى تصل إلى حد المحاكاة الواضحة: فمثلا فى أحد المشاهد، يختال إليوت فى حلته وربطة عنقه الأنيقتين أمام شاشتى عرض فيديو فى غرفة مراقبة العمليات الجراحية الزجاجية الحائط، وهو يحاضر لجمهور مأسور ببلاغته حول عملية يؤديها بيف فى الوقت نفسه داخل غرفة العمليات المجاورة. إن إليوت، المحمى بشكل مزدوج بحاجزين زجاجيين، لوح زجاج النافذة وشاشة العرض، يحتفظ بترفع بمسافته عن الجسد الفيزيائى للمرأة. وتتجلى ذاتيته التلصصية بشكل مبالغ فيه فى حقيقة أن المرأة، بالنسبة له، قد أصبحت شديدة التجريد لدرجة أنها توجد فقط فى صورة فيديو بورنوجرافية مائلة لأسفل للأعضاء التناسلية المبكرة، يسيطر عليها من ثم – حاملا بيده الميكروفون ذا الشكل الفالوسى الواضح – بواسطة اللغة. يفشل إليوت مانتل كأنا مثالية لأن تلصصيته مُعرّفة بوضوح أكثر من اللازم. ولأن تعامل إليوت المعزول مع المرأة كصورة فيديو يكاد أيضا أن يعيد إنتاج خبرة مشاهد السينما نفسه، فالمتفرج الذكر الذى يتماهى مع إليوت سوف يجبر فعليا على دخول مواجهة غير مريحة وغير محلولة مع تلصصيته هو نفسه ومع قلق الخصاء الذى يحركها.

السينما الهوليوودية التى تصفها ميلفى لا يمكن أن تخاطر بمثل هذا النوع من انعكاس الذات؛ وكما أوضحت كاجا سيلفرمان: "السينما التقليدية تنظم تدفق صورها بحيث تحمى الذات الذكورية بالضبط ضد هذا النوع من مواجهة النفس غير المرغوب فيه" (Silverman 1988: 38) . ورفض كروننبرج لأن يضمن لمشاهده الذكر ملجأ التماهى غير المعقد مع ذات مذكرة قوية، يقويه الكشف اللاحق عن أن العملية الجراحية التى أدارها إليوت شفهيا قد فشلت. فى مشهد يتلو زرع قناة فالوب بوقت قصير، يسأل إليوت بيف عن "بيانات رفض الأنسجة للجسم المزروع" حتى يمكنه كتابة بحث آخر.

وبالطبع فإن استخدام الأخوين مانتل لشاشات عرض الفيديو فى الجراحة يشمل إنتاجهما ، وكذلك استهلاكهما لصورة الفيديو. وكلٌ من "الشبيهان" و "الذبابة" فى الحقيقة هما انعكاس للنفس بشكل عال بإشاراتهما المتكررة إلى هذا التناظر مع فن صنع الأفلام(٤). فى "الشبيهان" تعادل كاميرا الجراحة التى تخترق لتكشف عن دخائل أجساد النساء بشكل رمزى بين مشروع الأخوين مانتل ومشروع كروننبرج نفسه، وظهور كروننبرج فى دور تمثيلى كطبيب توليد فى "الذبابة" يستبق ويعزز هذا الارتباط بين طب النساء والتوليد وبين صنع الأفلام. وفى "الذبابة" يتمثل الإنتاج السينمائى فى كاميرا الفيديو التى تسجل بها رونى كل مراحل مشروع سيث براندل. ويركز بشكل خاص على لقطات رونى الماسحة من حاوية النقل عن بعد المرسلة إلى الحاوية المستقبلة وهى تسجل معجزة انتقال الأشياء من موقع إلى آخر. والطريقة التى تتبع بها كاميرتها مسار الناقلة عن بعد تذكرنا بالتشابه بين جهاز النقل عن بعد وبين الجهاز السينمائى الذى يمكنه نقل الصور عبر المكان، من موقع إنتاج صانع الفيلم إلى موقع استهلاك الجمهور.

كلا الفيلمين يماهيان، من خلال هذا الانعكاس، بين فن كروننبرج ومشاريع علمائه المجانين الذين يعانون من حسد الرحم، كما لو أن كروننبرج يكشف عن أن دافع صنع الأفلام هو التطبيق الحرفى لـ "استعارة الإنجاب" التى تقتبسها كاجا سيلفرمان من كتابات المنظر السينمائى الرائد زيجفريد كراكاور، الذى يخبرنا كيف أن الكاميرا

تستخرج الأشياء من "رحم الوجود الفيزيائي" وتقدمها "كما لو أن الحبل السرى بين الصورة والواقع قائم لم يمس (Silverman 1988:8)، وبالتأكيد فإن الأسلاك التى تربط حاويتى النقل عن بعد لسيث براندل تتشابه عن عمد مع الحبل السرى. إن رغبة كروننبرج فى أن يماهى نفسه مع أبطال أفلامه ومن ثم وصم مشروعه السينمائى نفسه بأنه استيلاء استعارى على الرحم لابد أن يجعل هؤلاء التواقين إلى توصيف أفلامه بأنها معادية للمرأة يترددون، وموقفه كصانع صور من شـــأنه أن يتوضح بدقة أكثر من خلال إيماءة أخرى لانعكاس الذات. بالقرب من نهاية "الشبيهان" يترنح بيفرلى مانتل سائرا على أرصفة وسط المدينة فى تورونتو، ويحدق فى نافذة عرض لمعرض يستضيف أعمال الفنان أندرياس وليك، حيث يكتشف نسخا من الأدوات التى صممها هو وعهد إلى وليك بإنتاجها. وهناك إعلان يحمل عبارة "معدات توليد لإجراء العمليات للنساء المتحورات – لأندرياس وليك". إن نوبة الغضب التي تنتاب د. مانتل من سرقة اختراعه تؤكد انشغال كروننبرج بعرض مخاوف الرجال من التناشر؛ ولكن استخدام وليك لـ "معدات التحور" كموضوعات فنية له وظيفة أخرى، حيث يوحى بأن وليك ما هو إلا تشخيص آخر لكروننبرج نفسه. و"أدوات طب النساء والتوليد للعمل على النساء المتحورات" التى صممها بيفرلى مانتل لاستخدامها على مريضاته هى تجسدات جلية لعدائه للمرأة، ولما أصبح خوفه من جسده السادى للرحم. ولكن عندما يحول وليك الأدوات نفسها إلى موضوعات فنية، وغرضه بوضوح هو العرض الموضوعى المجرد لجسد الرحم، فإنها تصبح موضوعات للتأمل فى عرضٍ "موضوعه" هو العداء للمرأة. إن تقديم هذه الأجهزة فى شكلين يجب أن يذكرنا بأن سينما كروننبرج ليست على الإطلاق جراحة بيف مانتل، ولكنها معرض وليك: حيث تُرص صور جسد الرحم بعناية ويتم تعريتها أمام عين المشاهد الواعى بنفسه.

الهوامش

(١) اعتمد على كلٍّ من شرح لاكان لـ "دلالة الفالوس" (Lacan 1977: 281-91) ورصد مارجريت هامانز المبنى على نظريات لاكان للثقافة المتمحورة حول الفالوس (Hamans 1986: 5-10) .

(٢) تشير مقالتان منشورتان حديثًا باقتضاب إلى حسد الرحم فى "الشبيهان". تكتب مارسى فرانك أن "الفيلم يعكس تخييلا ذكوريًا قويًا واستحالة تحققه: وهو قدرة رجل على الإنجاب بنفسه دون وساطة جسد الأم" (Frank 1991: 468) . واستخدام فرانك لفعل "يعكس" يكشف عن ضيقها النسوى من تقديم كرويننبرج لخوف الذكر من حسده للرحم: وفى الواقع فقد اتهم كرويننبرج بأنه يصنع أفلاما معادية للمرأة تصادق على خوف أبطاله من جسد المرأة – من خلال تشجيع مشاهديه الذكور على التماهى مع هؤلاء الأبطال. وجهة نظرى هى العكس، فأنا أتفق مع آلين شوالتر التى ترى فى أعمال كرويننبرج التعرية المتعمدة والنقدية للعداء للمرأة، وكذلك التحليل الدقيق لأصله الكامن فى مخاوف الخصاء عند الذكر (Showalter 1990: 140-3) .

(٣) تبين نانسى شودورو بإقناع أن قدرة المرأة على الحمل بالأطفال تسمح لها رمزيا باستعادة علاقتها بالواقع الأمومى، ومن ثم فإن حسد الرحم عند الرجل يكشف عن رغبته فى إعادة اختبار الاعتماد الطفولى على أمه (Chodorow 1978:199-207) .

(٤) استخدام كرويننبرج – كفكرة رئيسية – لتكنولوجيا الفيديو يستدعى فيلمه المبكر "عَرَض الفيديو" Videodrom (1982) ، الذى يتعرض فيه عقل عامل تشغيل تليفزيون كيبل لـ"البرمجة" بواسطة منظمة شريرة تستخدم الترددات المنقولة عبر تليفزيون الكيبل وشرائط الفيديو فى خطتها للاستيلاء على العالم.

BIBLIOGRAPHY

1 - Chodorow, N. **(1978)** The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender, Berkeley: University of California Press.

2 - Frank, M. **(1991)** ' The Camera and the Speculum: David Cronenberg's *Dead Ringers,* ' PMLA 106: 459 - 70.

3 - Freud, S. **(1961)** *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* ed. And trans. J. Strachey, 24 vols, London: Hogarth Press.

4 - Hickenlooper, G. **(1986)** ' The Primal Energies of the Horror Film: an Interview with David Cronenberg, ' *Cineaste* 17, 2: 4 - 7.

5 - Homans, M. **(1986)** *Bearing the World: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing,* Chicago, IL: University of Chicago Press.

6 - Kaplan, E. A. **(1983)** *Women and Film: Both Sides of the Camera,* New York: Methuen.

7 - Kittay, E. F. **(1984)** ' Womb Envy: an Explanatory Concept ' in Joyce Trebilcot (ed.) *Mothering: Essays in Feminist theory,* Totowa, NJ: Rowman and Allanheld.

8 - Lacan, J. **(1977)** *Ecrits,* trans. A. Sheridan, New York: Norton.

9 - **(1981)** *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* ed. J. A. Miller, trans. A. Sheridan, New York: Norton.

10- Mulvey, L. **(1975)** ' Visual Pleasure and Narrative Cinema, ' *Screen* 16, 3: 6 - 18.

11- Showalter, E. **(1990)** *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siécle,* New York: Penguin.

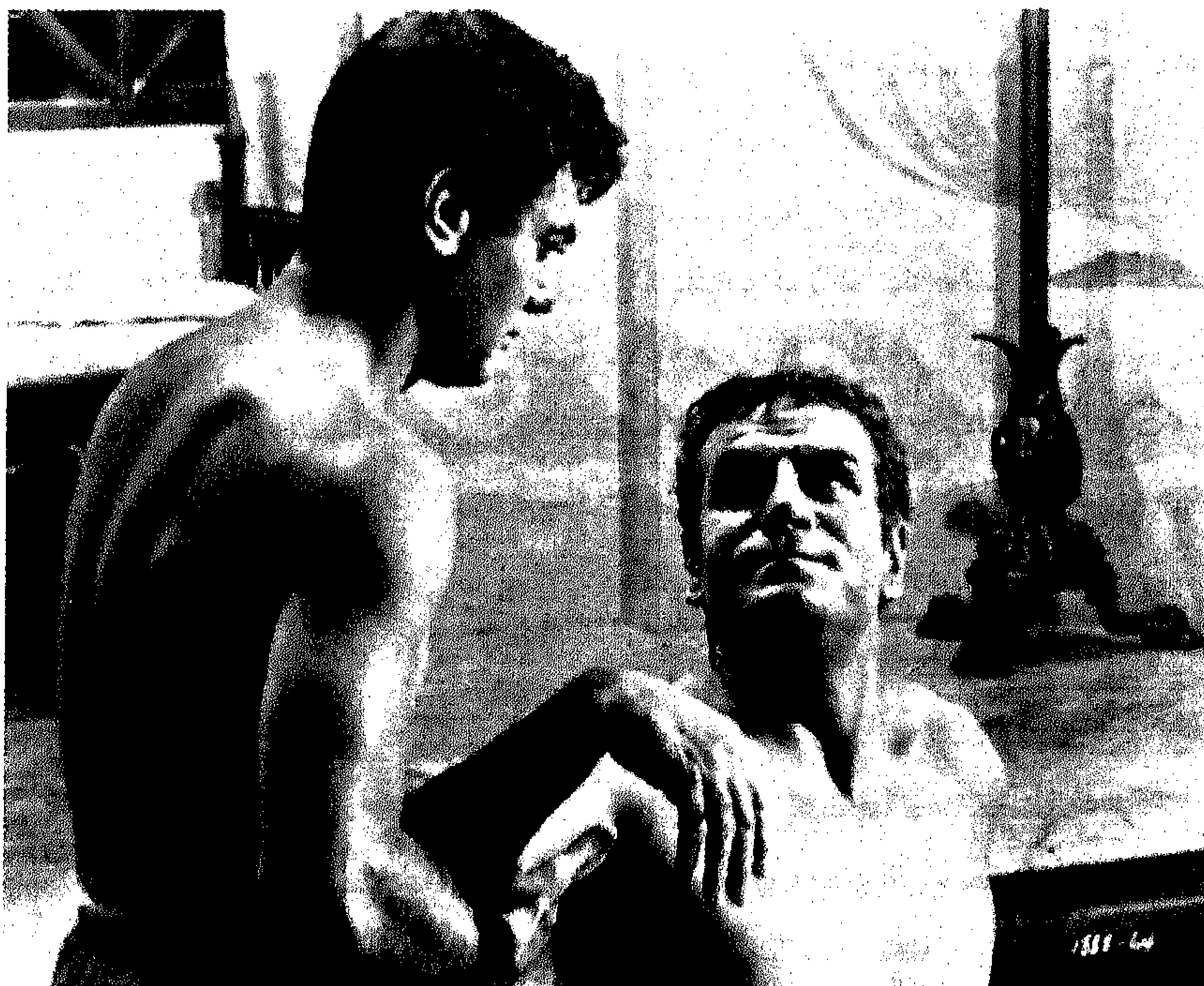
12 -Silverman, K. **(1988)** *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema,* Bloomington: Indiana University Press.

13- Smith, P. **(1988)** ' Vas, ' *Camera Obscura* 17: 89 - 111.

14- Wood, R. **(1978)** ' The Return of the Repressed, ' *Film Comment* 14, 4: 25 - 32.

القسم الثالث

رجل لرجل



(صورة ١٨) لورانس اوليڤييه وتونى كيرتس فى « سبارتكوس » .

(٨)

حيوانات أمْ رومان

نظرة إلى الذكورة

فى فيلم (سبارتكوس)

إنا راى هارك

فيما كشفت مقالة لورا ميلفى " المتعة البصرية والسينما الروائية " تفصيليا كيفية قيام الجهاز السينمائى وظروف الفرجة السينمائية بموضعة المرأة على الدوام كموضوع لتطلع الذكر المتلئ بالرغبة، مطلوباً منها أن تقدم نفسها كفرجة، فإن دراستها لم تستبعد بالضرورة إمكانية قيام الجهاز بالمثل بموضعة الرجال الذين يفتقدون رمزيًا - إن لم يكن بيولوجيًا - للفالوس الدال عليهم. وبالرغم من أن الذين واصلوا العمل بناء على نظرية ميلفى، ركزوا - بشكل طاغ - على تركيبة الذات الذكورية المتفرجة فى مقابل الفرجة الأنثوية، فإن الفرجة الذكورية - كما تستعرض مقالات هذا الكتاب - شيء تعج به الأفلام. وهى تظهر - بشكل خاص - فى أشكال السرد والأنواع الفنية التى تصور صراعات القوة بين الرجال.

وإذا كانت أبنية الاختلاف بين الجنسين تؤمن على اقتصاديات عملية الفرجة، فإن هذه التطبيقات، مع ذلك، تتبدل أشكالها فى كثير من الأنظمة التى تعمل على تقوية جماعة ما عن طريق إخضاع الأخرى. وكما تلاحظ سوزان كابيلير :

> " الاختلاف الجنسى ... يوفر استعارة ثقافية قوية عن القمع، حيث تصبح الطبقة العاملة موضوعًا للإخضاع الاقتصادى، وتتعرض للتشيؤ، والتأنث "، والتحيون (من الحيوان) والتبضع (من البضاعة).
>
> (Kappeler 1986 : 70)

إن النظر إلى الأجساد، بغض النظر عن نوعها الجنسى، يميز شكلاً أساسيًا من أشكال التحكم التى تمارس فى خطابات السلطة المؤسساتية، والتى تعقّبها ميشيل فوكو. فى هذه النظم التى يتقاطع فيها التحكم أو الإخضاع السياسى مع النماذج التحليل - نفسية للذاتية أونقصانها، فإن الذكر يمكن أن يجد نفسه فى مواقف مناظرة كفتش أو كموضوع للتلصصية المعاقبة التى قرنتها ميلفى بالمرأة فى نظام السينما المجهرى التقليدى.

الأنواع الفنية السينمائية العديدة التى تركز على الرجال فى صراعهم ضد الرجال الآخرين - أفلام الويسترن، الملاحم، القتلة المستأجرين، الخيال العلمى، المبارزة بالسيوف، دراما الحرب، العصابات، الأفلام البوليسية - غالبًا ما تحتوى على فقرات يقوم فيها أعداء البطل بتحويله إلى فرجة. وتحدث أشكال متطرفة من هذا الاستعراض فى الأفلام التى يطلق عليها عن حق أنها "فرجوية" spectacular ، حيث تسمح ديكورات النوع الفنى الثقافية (الكتاب المقدس، الرومان ، الإغريق) لكل من الرجال والنساء بارتداء ملابس تكشف قدراً معتبراً من اللحم؛ كما أنه فى هذه الفترات كانت ممارسات الولع بالرجال معروفة على نطاق واسع وكان عقاب المجرمين أو الأعداء الذين تم غزوهم ينظم فى عرض عام مما يسمح بقدر وافر من عملية تحويل الشخصيات الذكورية إلى فرجة. وغالبًا ما تكون هذه الفرجة سادوماسوشية، تنفذ من خلال الضرب أو التعذيب، ويتحول فيها جسد الذكر، الموشوم بالعقاب، إلى موضوع للاشتهاء عبر تعريته أو تضميده.

هذا لا يعنى أننا نقول إن هذه الأفلام تقدم الذكر المتحول إلى فرجة بشكل شفاف كما تفعل مع الأنثى. بل على العكس فإنها تدرج هذه الفرجات دائمًا على أنها غير طبيعية، على النقيض من فرجات النساء التى تمر دون أية ملاحظة عبر الحكى. والذكور الذين يؤدى شخصياتهم نجوم السينما يصبحون فرجة وبضاعة، كما يؤكد السرد فى هذه الأفلام، فقط لأن الممارسة الصحيحة للسلطة الذكورية تم تحريفها بواسطة الطغاة مفتقدى الرجولة. من روبين هود إلى رامبو، يتمرد الرجال الأسرى أو الخارجين على القانون، لأن المركزية الذاتية للسلطة فى مجتمعاتهم يغتصبها ذكور طغاة

لا يستحقون مرتبتهم. (تعمل أيديولوجية هوليوود على محو أى إيحاء بأن الذكورة الحقة يمكنها أن تعبر عن نفسها بشكل غير ديمقراطى)، ومن ثم، فإن المغتصبين غالبا ما يبدون خصالا لم تكن تعتبر دلالات على الذكورة وفقا لشفرات الأداء السينمائى الذكورى فى ذلك الوقت. فهم على سبيل المثال ضعفاء، بدناء، قصار القامة، ينطقون بلكنة أجنبية أو معاقين. ويتتبع المسار السردى لهذه الأفلام غالبا رحلة تحرر البطل النجم من موقعه الخاضع لإنجاز استعادة السلطة البطريركية الصحيحة وإزالة مدعى الذكورة من موقعه. فى فيلم "الكابتن بلاض" "Captain Blood (1935)" مثلا، يتحول "د. بيتر بلاض" الذى يلعب دوره إيرول فلين من خائن مدان إلى عامل بالسخرة فى مستعمرة حاكم جامايكا، ليونيل آتويل الذى يشبه الخنزير، إلى قائد سفينة قراصنة إلى خليفة آتويل فى منصب الحاكم وزوج أبنة أخيه (أرابيلا التى كانت تمتلك بلاض كعبد).

مع ذلك تثير هذه السرديات سؤالين غير سهلين. إذا كان وضع الذكر الطبيعى فى البطريركية هو القيام بالتطلع وإجراء المقايضات، وتنفيذ قانون الأب، فكيف يوجد هذا العدد الكبير من الرجال الذين يستحوذون على هذه المواقع ولا تقدم صورة ذكورتهم على الشاشة؟ وإذا كانت البطريركية والرأسمالية فى الأيدى الخطأ تعمل بمثل هذا القمع، فمن يمكنه القول إن مجرد تدخل الأيقونة " الصحيحة " لنجم السينما الذكر فى هذه الأنظمة من شأنه أن يمحو كل القمع؟ الفيلم الملحمى "سبارتكوس" **"Spartacus"** الذى يدور حول ثورة المصارعين ضد روما عام ٧٣ قبل الميلاد، والذى عرض عام ١٩٦٠ فى نهاية عقد من نجاحات الشباك الهائلة لفطيرة اللحم(*) المعروضة للعيان، يوفر نصًا خصبًا – بشكل خاص – يمكن من خلاله فحص هذه الأسئلة. فبطله الرئيسى يخرج من نظام للرق المؤسساتى – الاختلاف الطبقى فى أكثر صوره تطرفا. والفيلم يجهد ليبين أن هذا النظام يستبعد الرجال المستعبدين من المواقف الذاتية المكفولة لنوعهم الجنسى

(*) Beefcake "فطيرة اللحم" مصطلح استخدم لوصف نوع من الأفلام الكوميدية المليئة بمشاهد الفتيات العاريات. (المترجم)

فى نظامى البطريركية الاقتصادى و "النظرى" (الخاص بمجال النظر). وتجربة سبارتكوس (كيرك دوجلاس) كمصارع تجمع بين علامات الذكورة المفرطة – سلسلة مشاهد التدريب تصور قدرا من الأسلحة الفالوسية يكفى لإصابة الفرويديين بحساسية مفرطة – وبين الشروط الأنثوية التى تجعله يقدم نفسه كفرجة والإذعان للسلبية المطلقة التى يطلبها منه سادته : "هؤلاء الموشكون على الموت يحيونك"(١)، والأكثر أهمية أن حبكة " سبارتكوس " لا تكمل الصعود " الطبيعى " للنجم الذكر المقموع إلى موقع المغتصب. فعندما تصل ثورته إلى مرحلة الخروج على القانون، لا يحظى سبارتكوس، مثل الكابتن بلاض أو روبين هود، بالاندماج مجددا فى بنية السلطة. ولكن جيشه يهزم ويقتل كل أفراده. وسبارتكوس الذى بدأ الفيلم وهو محكوم عليه بالتضور جوعا ومقيد بالسلاسل، ينهيه مصلوبا، بشكل يشبه نمط عمليات الإعدام كفرجة. ومع الفشل المادى لكفاحه الذى يساعد كراسوس (لورانس أوليفييه) فعليا على تثبيت سيطرته الديكتاتورية على روما، فإن القوة الدالة لإنجازات سبارتكوس فى الفترة المؤقتة للحرية قبل هذا المصير البشع يتحتم فحصها بعناية، ذلك أن الفيلم لا يجعله يهرب ليصبح ملكا على ثراس أو يسير مفتوح العينين إلى ساحة الاستشهاد المسيحى كما فعل مارسيلوس وديانا فى فيلم الرداء The Robe (1953) .

إن الفيلم، بأناه المثالى الذكورى غير القادر على الاحتفاظ بذاتيته فى النظام الأبوى، لا يستطيع استعادة الذكورية الأبوية بشكل كامل، بالرغم من الجهود التى يبذلها نصفه الثانى من أجل ذلك. وبدلا من ذلك يكشف، دون أن يحل، محنة الذاتية الذكورية التى تستبدل المحاور باستمرار من القوة المادية إلى الممارسات المعنوية، ومن الاختلافات الجنسية إلى الاختلافات الطبقية؛ وفى النهاية يحاصر رجال الفيلم بين نموذجين غير مُرضيين لسلطة الذكر، واللذين يفرق بينهما سبارتكوس بقوله " حيوان " و " رومانى ". وفى كل مرة يجيب الفيلم عن السؤال "هل يمكننا تعريف ذاتية الإنسان بالاستقلال عن إخضاع إنسان آخر؟ " بالإيجاب ، تهمس مواقع التصدع النصى : "ليس هنا، ليس الآن".

موقع الفرجة : الذكر المستعبد

الساعة الأولى من " سبارتكوس " التى تنتهى بتمرد المصارعين تشرح بالتفصيل عملية تحويل الذكر المستعبد إلى فرجة والقمع النظامى لأية حركة من جانبه لتحقيق الذاتية من خلال الاضطلاع بالنظر. فالمصارع يتم اختياره وإعداده وتدريبه من أجل غرض وحيد هو أن يصبح فرجة جديرة بالمشاهدة من قبل " السيدات والسادة أصحاب المقام الذين يقدرون القتل البارع ". وصلاحية جسده، رياضيا وجماليا هى المعيار الفاصل فى ذلك. وباتياتوس (بيتر أوستينوف) تاجر العبيد وصاحب مدرسة المصارعين فى كابوا، يرفض أثناء قيامه بالتسوق فى ليبيا شراء الرجال الذين تدل أسنانهم المسوسة على أن عظامهم مثل الطباشير أو الرجال غزيرى الشعر بشكل غير مقبول.

بمجرد التحاقهم بمدرسة المصارعين، يمر العبيد بتحولات بدنية. ويشجعهم باتياتوس بتفاصيل ذات طبيعة أكثر إمتاعًا من خلال الشهونة الطقوسية لأجسادهم : "المصارع مثل الحصان الفحل. لابد من تدليله. سوف يتم تحميمكم وتزييتكم وحلاقة شعوركم وتدليلكم، وتعليمكم كيفية استخدام عقولكم. لأن الجسد الجيد مع عقل غبى رخيص مثل رخص الحياة نفسها. وسوف تحظون بأختامكم الطقوسية - فكونوا فخورين بها.. ومن وقت لآخر من ينال رضائى منكم سوف يحظى بصحبة سيدة شابة".

إن التشبيه بالحصان يحتوى على عدد من التناقضات التى ينسبها الفيلم لبطله كذكر مستعبد. إنه يرسى ثنائية الحيوان / الإنسان التى سيثيرها مرارًا للتمييز بين العبودية والحرية. ولكن لأن حصان الرهان يتلقى بسلبية التدليل والتزيين - وباتياتوس يحذف بدهاء الإشارة إلى أن تلاميذه يوسمون مثل الجياد - حتى ينال إعجاب المتفرجين أصحاب القوة، فإن الحصان الفحل يدل على قدر أقل من الحيوانية الوحشية التى تدل عليها الأنوثة[٢]. ويتضح هذا عندما تقوم كلوديا (نينا فوش) وهيلينا (جوانا بارنز) باختيار الأزواج الذين ترغبان فى التسلى بمشاهدتهم يقتتلون حتى الموت، ويقدم المشهد محاكاة ساخرة مقلوبة للعديد من مشاهد الأفلام التى يقوم فيها عدد من الرجال

بالنظر بوله إلى الراقصات، أو عارضات " الاستربتيز " أو أى نساء يقدمن استعراضاً. إن المرأتين المدفوعتين كلية بالإثارة الشهوانية التى يعد بها الجسد المعروض، هاتان "الحوريتان المتبرجتان المتقلبتان" (كما يصفهما باتياتوس لاحقا) تقومان باختياراتهما بهمسات تشبه همسات النشوة الجنسية بعد التطلع طويلا فى أجساد المرشحين. وتصر هيلينا على اختيار درابا (وودى سترود) : " أريد الأكثر جمالاً. أعطنى هذا الأسود الكبير " ثم تطلب أن يجرد الرجال من " ستراتهم الضيقة الخانقة " وأن يكتفوا بارتداء ما يستر عوراتهم. إن خطبة الحصان الفحل تكشف عن إدراك باتيـاتوس أنه لا يوجد عبد يمكن أن يتحمل تدريب المصارعين القاسى إذا كان ينظر إلى نفسه كمجرد فرجة لنظرات الرومانيين المشتهية. وبالفعل فإن المؤرخ أبيان السكندرى **Appian of Alaxandria** رأى أن سبارتكوس التاريخى "قد أقنع حوالى سبعين مصارعًا بالمقامرة من أجل حريتهم بدلاً من أن يتحولوا إلى فرجة عامة – **(Bradley 1989:98)** . لذلك فإن باتياتوس يغرى مجنديه بفرصة أن يكون لهم ذاتية ذكورية. وأنهم لن يكونوا مجرد أجسام مادية جيدة بعقول غبية، أو داعرين " رخيصين "، ولكنهم سيكونوا أيضا " رجالاً " – فحولاً وليسوا مهوراً أو أجياداً مخصية. ويمكنهم أن يفخروا بهذا الكود – الختم – الفالوسى الذي يشبه ذيل الحصان الصغير ، كما يمكنهم حمل الأسلحة، والأكثر نيلا للرضا يمكنه أيضا أن يحظى بالنساء. وبإطلاق مصطلح "سيدة" **Lady** من قبل الرومان، الذين يشترون ويتفرجون على العبيد، على الجوارى اللواتى لا يسمح للمصارعين بالسيطرة إلا عليهن، فإن باتياتوس يأمل فى محو الإهانة التى يتعرض لها الذكر المستعبد الذى يجبر على أن يجعل من نفسه فرجة.

الذاتية الموعودة هى، بالطبع، زائفة. فالمصارعون لا يمكنهم استخدام الأسلحة إلا على بعضهم البعض، وسادتهم هم الذين يحددون لهم الخصم.

عندما يضع ستيف نيل **Steve Neale** معارك المصارعين فى "سبارتكوس" مع النزالات الملحمية الأخرى مثل سباق العربات فى "بن هور" **Ben-Hur (1959)**(*)

(*) إشارة إلى شخصية Ben-Hur "بن هور" قائد التمرد على الرومان الذى صنع عنه فيلمين بالاسم نفسه فى (١٩٢٦) من إخراج فريد نيلو و (١٩٥٩) من إخراج سيسل دى ميل. (المترجم)

كأمثلة على معارك ذكورية " هى لحظات من الفرجة .. ولكنها أيضا نقاط تحل عندها الدراما بشكل نهائى" ، فإنه يتجاهل بذلك حقيقة أن سبارتكوس ودرابا لا يتقاتلان على شيء، سوى دغدغة المتفرجين، الذين ليس لديهم بالقطع نية " إنكار أية نظرة شهوانية صريحة للجسد الذكورى " (Neale1983:14) .

ليس لدى المصارعين هدف يحققونه، مثلما الحال لدى جودا بن هور وميسالا؛ وقتالهما لا يشكل أية محطة سردية بالنسبة لهما ولا سادتهم أيضا يسمحون بقتال يؤدى إلى ذلك. عندما يعطى المدرب السادى مارسيلوس (تشارلز ماجرو) سيفًا لسبارتكوس ويحاول أن يحرضه على النزال، فإن سبارتكوس يعلم أن حمل هذا السيف باختياره سيكون أمرًا قاتلاً - ذلك أن خروجه السابق على السلطة الرومانية أدى الى الحكم عليه بالإعدام - ولذلك يتراجع عن أخذ السيف. وهذا يبين لمارسيلوس أن سبارتكوس ربما يتمتع بالذكاء، وهى ميزة يعلن أنها "خطر على العبيد"، على العكس تمامًا من تأكيدات باتياتوس. ولذلك يتوعد المدرب سبارتكوس : "كل شيء تفعله، سأراقبه".



(صورة ١٩) بيتر اوستينوف وشارلز ماجرو

ومن نتائج هذه المراقبة منع الدخول فى النظام الرمزى(*) عن طريق اللغة، إذ يتم الفصل بين المصارعين فى زنزانات منفصلة، ويمنع الحديث فى أماكن تجمعهم. وخلال الساعة الأولى من الفيلم، ينطق كيرك دوجلاس إحدى وعشرين مرة فقط، كلها باستثناء مرة واحدة عبارة عن جملة من ست كلمات أو أقل. وسلطة سبارتكوس الوحيدة على اللغة هى سلطة سلبية، بالامتناع عن الكلام عندما يطلب منه الرومان أن يتكلم. ومثل هذا الامتناع يخرج كراسوس عن هدوئه الجليدى عندما يواجه سبارتكوس عقب قمع التمرد. ويمهد لهذه اللحظة بشكل مجازى، المشهد الذى يرفض فيه المحكوم عليه سبارتكوس أن يفتح فمه بناءً على أوامر باتياتوس الذى يريد أن يفحص أسنانه، والتى كان قد عض الحارس بها.

والمشكلة الاكبر فى الذكورة التى يوعد بها المصارع، هى أنه حتى سيطرته على نظيره الأنثوى خاضعه للفرجة. والمشهد الرئيسى يأتى عندما يرسل باتياتوس فارينيا (جين سيمونز) إلى زنزانة سبارتكوس. يوقفها سبارتكوس قبل أن تصل إلى فراشه ليلمس بشرتها وشعرها، ويسحب أحد أكمام ردائها ليتأمل كتفها العارى، ويخبرها بأنه لم يحظ "قط بامرأة من قبل". وتخلع هى رداءها عارضة جسدها باستسلام لنظرته المتطلعة واقتحامه المنتظر. ولكن سبارتكوس يتوق إلى إشباع بدنى أقل بكثير من إشباع الرغبة الجنسية. إن فارينيا موضوع غامض يتأمل فيه بمتعة شهوانية غير مقموعة. هذا التحقيق للذات الراغبة شيء لا تسمح به روما. وسبارتكوس قد أعتبر مثيراً للمتاعب فى درس التدريب الأول عندما نظر إلى عينى مارسيلوس بشراسة بدلا من أن يغض النظر كباقى العبيد.

من ثم، فإن باتياتوس ومارسيلوس، اللذين يتلصصان على سبارتكوس من خلال فتحة فى سقف الزنزانة، يحرضانه على فعل شيء أكثر من النظر. والطريف فى الأمر أن باتياتوس ومارسيلوس، اللذين يمتلكان ملء بيت من النساء (والرجال) تحت أمرهما،

(*) النظام الرمزى symbolic order حسب جاك لاكان هو مجال التعبير عن الرغبات والذا. باللغة والرموز على عكس النظامين الخيالى Imaginary الذى يتضمن الصور والخيالات السابقة لتعلم اللغة والحقيقى real الذى يخرج عن نطاق الرمز وحدود اللغة. (المترجم)

هما أيضا يفضلان النظر أيضا عن الاغتصاب، وهذه المفارقة هى بالضبط بيت القصيد. إن سلطة النظر تفوق سلطة القضيب الذى ليس فالوسا. والمشهد يمثل تحديداً للمعنى الذى ينسبه الفيلم للفرجة عند الرومان. إن القدرة على أن يصبح المرء متفرجاً هى ما يميز السيد عن العبد. وروما تحافظ على سلطتها وتقويها من خلال تحويل من تسيطر عليهم إلى فرجة. وبالضبط كما يحدث، بمصطلحات علم النفس، لجسد المرأة الذى ينبغى عليه أن يصبح فالوسا لتسكين التهديد الذي يشكله عجزها عن حيازة الفالوس ، كذلك ينبغى على المصارع أن يجسد الهيمنة المادية نفسها التى تتحكم فيه لكى يخفف من حدة التهديد الذى يمثله على سيادة الرومان، وهو التهديد الذى يتبدى فى افتقاد العبد للقدرة على تحديد مصيره. ومن ثم، فإن إجبار العبيد على الانخراط فى عدوان فالوسى ضد بعضهم البعض – فى حلبة النزال أو غرفة النوم – بينما روما تتفرج عليهم، هو شىء يتماثل مع قيام الذكر بتحويل المرأة إلى فرجة فتشية. ورفض سبارتكوس هنا، مثل رفض درابا فى حلبة نزال المصارعين (الذى تصحبه أيضا إشارات جنسية ضاحكة من قبل المتفرجين)، هو رفض العبد لاختراق رفيقه من أجل إمتاع سيده شهوانياً / بصرياً. وسبارتكوس يشعر أن المجامعة من أجل الإثارة البدنية فقط، بينما المرء محروم من ذاتيته الخاصة، وبينما هو موضوع نظرة منفصلة أخرى، هو شىء يجرد العبد من الإنسانية : "اذهبوا بعيدا، أنا لست حيواناً". هكذا يصيح. وعندما يكرر ذلك على مسامع فارينيا ترد عليه بقولها: "ولا أنا كذلك". إن اعتراض سبارتكوس على تحويله إلى فرجة، لا يصحبه إدراك بأنه هو نفسه قد أتخذ موقف الرومان فى مواجهة فارينيا. وعلى مدار الفيلم تظل مخاطر هرب المرء من التشيؤ الحيوانى، ليقع هو نفسه فى تشييئ شهوة الآخرين تظل تطارد جهود سبارتكوس من أجل إعلان ذاتيته. ويوفر مجال الاختلاف الجنسى المكان الأكثر " طبيعية " لحدوث مثل هذه " الرومنة ". (من الرومان) ، لكن تعنيف فارينيا لسبارتكوس يجعله على الفور يتخلى عن طغيانه الذكورى، فيرخى تطلعه فيها، ويعيد إليها ثوبها، ويحول نظره عنها عندما تغطى نفسها، ويسألها عن اسمها.

عند هذه النقطة، عندما يبدأ التعبير بالكلمات لدى كلا العبدين، ينبغى على باتياتوس أن يتدخل. ينزع فارينيا خارج الزنزانة ويصيح غاضباً: "ربما لا تكون عبدا يا سبارتكوس، ولكن هذا العرض المؤسف يجعل أملى ضعيفاً جداً فى أنك ستصبح رجلاً أبداً ".

إن من شان سلطة روما أن تسقط إذا سجل عبيدها أنفسهم فى النظام الرمزى، لذلك من الضرورى أن يعرف العبيد الذكور أن القوة المادية لها الأولوية على نظرة التطلع الراغبة. وطوال فترة حبسه فى كابوا، لا يكف سبارتكوس عن غزله الصامت لفارينيا عن طريق تبادل النظرات معها؛ ولا يكف الرومان عن اعتبار هذه النظرات المتشوقة علامات على افتقاد سبارتكوس للرجولة.

فى المشهد الذى يقوم فيه مارسيلوس باستعراض أجساد العبيد شبه العارية، والملطخة بألوان مختلفة لتظهر آثار ضربات السيوف العديدة، يضبط مارسيلوس سبارتكوس وهو يدير رأسه لينظر نحو فارينيا. وبدلاً من إجباره على عدم النظر يقول له: "بما أن كل ما تستطيع فعله هو النظر إلى الفتيات، فلتستمر إذن فى النظر، أيها العبد". إن مارسيلوس يشير إلى أن الكائن الذى يجبر على تعريض جسده لمثل هذا الاستعراض السلبى، لا يمكنه أبدا أن يمتلك سلطة التطلع. ومثل هذه المحاولات السيكولوجية لإخصاء نظرة العبد الذكر تكمل عملية تحويل جسده إلى فرجة.

مع ذلك، فإن عروض الفرجة لا توفر سوى القليل من المتعة فى "سبارتكوس"، ذلك أن التطلع هنا موسوم بالعجز، بذات يتملص موضوعها منها. وهناك القليل جداً من لقطات وجهات النظر التى تأتى من منظور السادة الرومانيين المتلصصين. وما يبقى فى الذهن هو اللقطات المقربة العارمة بالضوء لوجوه الشخصيات فى حالة من الرغبة المحبطة غير المتحققة، وهم يتطلعون غالبًا فى ربع خال من إطار الشاشة العريضة. بعض هذه اللقطات تصور جين سيمونز، يبدو أنها تعرضها مباشرة لتطلع المتفرج الذكر، ولكن هناك عدداً أكبر من اللقطات تصور دوجلاس فى هذه الحالة، وعدداً آخر غير قليل للورانس أوليفييه. هذا الأسلوب البصرى يؤكد على لا جدوى النظرة وليس على متعة النظر الشهوانية، ومن الأمثلة المعبرة عن ذلك اللقطات المتقاطعة لسبارتكوس على الصليب وفارينيا فى العربة يجاهدان ليرى كل منهما الآخر بينما المسافة والموت يسارعان بالتفريق بينهما.

ويشدد الفيلم تأكيده على النظرات المتعبة من خلال إحباط المتع البصرية للجمهور. فبالنسبة إلى فيلم ضخم مصور بطريقة الشاشة العريضة ويشارك فيه آلاف الممثلين، هناك القليل من اللقطات البانورامية الفسيحة ومن الإفراط البصرى، وكما يكتب ألبرت :

" ... إنه يخلو من الشهداء المسيحيين الذين تلتهمهم الأسود، وليس به سباق عربات، ويفتقر للحفلات الماجنة التقليدية، التى تقوم فيها فتيات سمراوات شبه عاريات بقطف حبات العنب بأفواههن، بينما النبلاء الرومانيون البدناء ينظرون إليهن فى اشتهاء " (Alpert 1960:32) .

إن الفرجة تتشوش خلال السرد لأن الأجساد المعروضة للفرجة تقاوم هذا الدور المفروض عليها. ذلك أن المتفرجين يمكنهم فقط أن يضمنوا مشاهدة آمنة عندما يكون الجسد تحت سيطرة مادية صارمة. عندما يعقدون "فرجة للمشنوق" يلعب بطولتها "الجسد المحكوم عليه بالإعدام" (Foucault 1977: 32-3) وكما يضيف فوكو: "إن الإعدام فى مكان عام لا يجب فهمه فقط كطقس قضائى، ولكن أيضا كطقس سياسى. إنه ينتمى، حتى فى حالاته الصغيرة، إلى احتفالات استعراض القوة" (Foucault 1977: 47) .

فى ثلاث مناسبات يقوم الرومان فى "سبارتكوس" بالحكم على العبيد المتمردين بالموت وعرض جثثهم. بسبب عضه للحارس، يعرى سبارتكوس إلا من قطعة جلد ويقيد



(صورة ٢٠) دوجلاس وشارلز ماجرو

إلى صخرة ليموت جوعًا أمام عيون رفاقه. وبعد موت درابا خلال اعتدائه على كراسوس ورجال حزبه، يعلق على مدخل زنزانات المصارعين "حتى يتعفن". أما انتفاضة المصارعين فتشكل – بالطبع – أكثر أنواع التمرد تنظيما، ومن ثم تستدعى العقاب الاستعراضى الذى يصوره الفيلم.

فى الليلة السابقة لقيام درابا بتوجيه سلاحه نحو المتفرجين بدلا من خصمه المهزوم، يحدث أن يقوم مارسيلوس مرة أخرى بالسخرية من تطلع سبارتكوس ويخبره بأن يلقى " نظرة أخيرة " على فارينيا المغادرة ويذكره بأنه ليس من حقه أن يتكلم – "لا حديث فى المطبخ، أيها العبد" –. ولكن النجاح المؤقت لجيش العبيد يؤدى فحسب إلى جعل القضاء عليه أكثر رعبا. يعد كراسوس المواطنين الرومان " بالجسد الحى لسبارتكوس ليحكموا عليه بأى عقاب يرتئونه. هذا أو رأسه ". وفى النهاية يصطف طريق أبيان بالجثث المصلوبة لسبارتكوس وستة آلاف من رفاقه. وكما يلاحظ فوكو : " العدالة تطارد الجسد إلى ما وراء كل ألم ممكن " (Foucault 1977: 34) .

" أنا سبارتكوس " : فخ الذاتية الذكورية

استعراضات الفرجة على المجرمين حتى بعد أن يصبحوا جثثًا تمثل تحول الجسد من مجال المادة إلى مجال المعنى. وفيلم "سبارتكوس" يسعى أيضا إلى وضع الجسد خارج خطابه بإظهار التباين بين المادة والمعنى، هذا التباين الذى يحول الجثث المتعفنة لأبطاله الرجال إلى مبدأ خالد للأخوة والحرية. وعناوين الفيلم التى صممها سول باص Saul Bass(*) ، التى تظهر فيها أسماء العاملين فى الفيلم على أجزاء منفصلة من الأجساد مأخوذة من التماثيل الرومانية والتصاوير اللاتينية، تمهد لهذه الثنائية منذ البداية. ولكن، كما سأحاول أن أبين لاحقا، فإن هذه الاستراتيجية تحيد

(*) سول باص من أشهر مصممى مقدمات وعناوين الأفلام، ومن أشهر أعماله "الدوار" و "سايكو" مع المخرج ألفريد هيتشكوك. (المترجم)

عن طريقها بسبب عدد من التناقضات الداخلية، أهمها ناتج عن عدم التوافق بين السيناريو، الذى يتضمن نفسيات معقدة ومفصلة بشكل غير عادى لشخصياته الأساسية، والتى جعلت كاتب السيناريو دالتون ترومبو Dalton Trumbo يصفه بأنه "هذا السيناريو المتقلب بشكل بارز" (Manfull 1970 : 521) ، وبين متطلبات النجم والأيديولوجية والسرد المطلوب من الفيلم تحقيقها.

وقبل أن أتعرض للتصدعات التى يعانى منها الفيلم خلال الساعتين اللتين تشملان الانتفاضة وعواقبها، دعونى أوضح الإطار الأيديولوجى العام الذى يريد " سبارتكوس " أن يبنيه. يعلن الفيلم مواقفه، التى رأيناها بشكل غير مباشر من قبل، عندما يرى سبارتكوس كريكسوس والآخرين وهم يجبرون اثنين من الأسرى الرومان على الاقتتال حتى الموت. فى البداية يخاطب الأسيرين باحتقار: " أيها الرومان النبلاء! فلتتقاتلا كالحيوانات "، وعندئذ يستدير نحو رفاقه قائلا: " ما الذى أصبحنا عليه – رومان؟ ". هذه هى النقطة الأساسية. كيف ينجو المرء من الحيوانية، هذا الشكل المادى النقى للوجود المفروض على المصارعين، والذى يحدد ذكوريتهم بناء على لغة القوة البدنية والاختراق العدوانى ، بدون أن يتحول إلى رومانى، لا يسمو بالمادية إلا من خلال الدخول فى نظام من الرغبة والمعنى يقوم على تشييء وقمع "الآخر" ؟

سبارتكوس يجعل من درابا النموذج الذى ينبغى أن تبنى على شاكلته الرجولة التى لا هى حيوانية ولا هى رومانية : " أقسم أننى إذا خرجت من هذا المكان، فسوف أموت قبل أن أشاهد رجلين يتقاتلان حتى الموت مرة أخرى. لقد وعد درابا بذلك، والتزم بوعده، وسوف أفعل الشيء نفسه ".

هنا يردد سبارتكوس التعريف الذى سبق للفيلم ترديده بأن "الرومنة" هى المشاركة فى الفرجة بالإكراه. ولكن بفعل ذلك، يسيء سبارتكوس فهم طبيعة تمرد درابا. لم يكن درابا يلقى ببيان عن مشاهدة الرجال الآخرين وهم يقتتلون؛ ولكنه كان يقسم أنه لن يقتل أحداً بناء على أوامر أحد. مع ذلك فهو لم يستطع أن يحافظ على خيار نبذ العدوان الفالوسى، وكل ما استطاعه هو إعادة توجيه هذا العدوان نحو سادته، وهى الخطوة

التى أدت إلى مصرعه على يد كراسوس، وهو بالضبط المسار نفسه الذى اتخذته ثورة المصارعين. لكى يتحرر العبيد، عليهم أن يحرروا أنفسهم من صنع الفرجة، وأن يمتلكوا خيار نبذ السيف. ولكن لا روما ولا هوليوود كانتا مستعدتين لذلك.

يلاحظ ديفيد دينبى فى مقاله عن النسخة المرممة التى عرضت حديثًا لفيلم "سبارتكوس" أنه عندما يوجه درابا رمحه نحو الرومانيين فإن " السلاح يأتى طائرا باتجاه الكاميرا – صدمة كبيرة " (Denby 1991 : 96) . إنها صدمة إدراك، لأن جمهور السينما يذهب إلى العرض ليرى ما كان يرغب الرومانيون فى كابوا أن يشاهدوه: الرجال الأقوياء البنية يتصارعون ويتقاتلون، ويحصلون على استراحات سريعة يمارسون فيها الجنس. والنجوم الذكور الذين يجسدون نموذج الأنا مثل كيرك دوجلاس يكرسون حياتهم الفنية لتحويل أنفسهم إلى فرجة لتسلية رواد السينما الذين يشبهون الرومان(٣). ولكن ما هو نموذج الأنا الذى يجسده سبارتكوس إذا لم يستمتع الجمهور فى النهاية بسيادته الفالوسية المتكررة؟

بالتالى فإن المشاهد التى تصور العبيد المتحررين فى معسكرهم تكشف عن أن المصارعين يقضون وقتهم فى فعل الأشياء نفسها التى كانوا يفعلونها وهم عبيد. إنهم يستخدمون طرق التدريب نفسها التى تعلموها لإعداد المجندين فى جيش سبارتكوس. وبعد توالى موجات الفيالق الرومانية التى تحاول القضاء عليهم، يصبحون محاصرين فى دائرة متكررة من القتال، كما يفعلون فى كابوا.

وللتأكيد على ذلك، تستبدل هذه المشاهد مكان التصوير الضيق والمحوط والمسيج لمدرسة المصارعين بخلفية من الجبال البعيدة، كما تستبدل المونتاج المفتت المشدود بحركات كاميرا أكثر سيولة وزوايا أوسع، للإشارة إلى أن حياة العبيد السابقة كانت تنتهك إنسانيا وتقمع بسبب السيطرة الرومانية وعمليات الفرجة فحسب. وأن كون المرء حيوانًا يجرى بحرية فى التلال أفضل من أن يكون المرء حيوانا يجر محراثا أو يعرض فى سيرك، ولكنه فى الحالتين يظل حيوانا. إن سبارتكوس يشعر عن حق بأن نشاطات العبيد المادية يجب أن ترتبط بممارسات معنوية إذا كانوا يريدون تصعيد الحيوانية

(أو النرجسية البشرية). ولذلك فهو يحثهم على التصرف لا كـ " عصابة من الغزاة المخمورين " ولكن كـ "جيش من المصارعين"، يسخرون العدوان الفالوسى لخدمة أفكار الحرية والأخوة والوطن. إن المشكلة التى تواجه سبارتكوس وجنوده هى الدخول فى الدلالة المعنوية دون أن يتشربوا بذاتية الطغاة التى تسيطر على المرء غالبًا. والفيلم يخفى بمكر عملية قيام العبيد بجمع ثروة منهوبة مقدارها ٥٠ مليون سسترس(*) لكى يشتروا مركبة تنقلهم خارج البلاد، ليقعوا فى خداع مكائد الرأسمالية الأكثر تمرسا لكراسوس.

ولكن ما لم يتم إخفاؤه، على كل حال، هو تأسيس العلاقات البطريركية التقليدية النوع جنسية ما بين سبارتكوس وفارينيا بمجرد أن أصبحا حرين فى أن يكونا عاشقين - أو كما تصر فارينيا أمام كراسوس فى حشمة بورجوازية، زوجا وزوجة.

اللقاء الأول بين فارينيا وسبارتكوس لم يتبع العرف الهوليوودى. وقد ذكرت مجلة " لوك " Look على لسان المخرج ستانلى كوبريك ما يلى : "الطريقة التى كتب بها المشهد فى الأصل، كانت فارينيا بطلة سينمائية نمطية. تحارب من أجل عفتها، وتضرب بقبضيتها الصغيرتين على صدر سبارتكوس وتتصرف بطريقة سينمائية نمطية ولكن عندما كنت أعد للمشهد، أدركت أنه من الواضح أنها ليست عديمة الخبرة حتى لو كانت بطلة الفيلم. وأنه من الزائف أن تتصرف بهذه الطريقة" (Look 1960:88 Spaertacus). ولكن بمجرد تحررها، تحولت فارينيا على الفور إلى هذه البطلة السينمائية النمطية(٤).

وفى اللحظة التى يحتفلان فيها بحصولهما على الحرية من تحكم الآخرين فى حياتهما ("لا أحد يمكنه أبدًا أن يبيعك، أو يتخلص منك")، فإنها تجعل من سبارتكوس سيدها الجديد: " معاذ أن أتركك أبدًا ". إنها تجعل من نفسها ذراعه اليمنى المتعبدة، تقدم العشاء والنبيذ لضباطه الأفظاظ، وتؤكد له أن نقاط ضعفه فى نقاط قوة، وتسبح عارية بينما يتأملها هو معجبًا من مخبئه، وتحبل بطفلهما - الذى لا يرضى سبارتكوس أبدًا بأى احتمال سوى أن يكون طفلهما ولدًا - ويصبح الابن دافعها الوحيد للحياة من بعد

(*) العملة الرومانية القديمة. (المترجم)

سبارتكوس. ويلخص هذا التناقض وصف باتياتوس لها أمام جراشوس (تشارلز لوتون): " ذات كرامة، نعم. كلما زادت الأغـلال التى تضعـها عليها، بدت أقل شبـها بالعبيد. إنك تشعر أنها لن تستسلم إلا للرجل المناسب، وهو أمر يثير الغضب ". فارينيا، إذن، هى مرساة استعادة البطريركية النمطية الموجودة فى هذه النوعية من الأفلام من خلال " الرجال المناسبين " الذين يلعبون بطولتها.

هذه العمليات شائعة حتى أنها كانت يمكن أن تمر دون ملاحظة لولا بعض مواقع التصدع العديدة داخل النص. أولها : أن بعض الشخصيات تقوم بتنبيه سبارتكوس من وقت لآخر بأنه أصبح شديد الافتتان بالذاتية الذكورية والعدوان الفالوسى. عندما يشكو من وجود "نساء كثيرات للغاية " وسط مجموعة من المنضمين حديثا للتمرد، تسأله غاضبة عما إذا كان يمكن أن يوجد لولا أن "المرأة خاضت الآلام الرهيبة" لتأتى به إلى العالم. ومحاولته لحبس الطائر الذى يحرره أنطونينوس بحيلة سحرية تتركه حرفياً وقد غطى البيض المكسور كل وجهه.

ثانيها : بالرغم من أن كلا من روما وهوليوود يوظفان سبارتكوس فى دور المعتدى الفالوسى النرجسى(٥)، فإن سبارتكوس من البداية - إن لم يكن على الدوام - ليس لديه ثقة فى هذه السلطة الذكورية ويبحث عن وسيلة للتسامى بها. فكونه صار عبداً فى العالم كلى الذكورية القاسى للمناجم الليبية قبل أن يبلغ الثالثة عشرة قاده إلى إدراك أن ممارسة الجنسانية الذكورية قد تؤذى النساء. ورغم أن ذلك من الأمور التى لم يكن من الممكن الحديث عنها فى أفلام هوليوود فى تلك الفترة، فإنه من الصعب ألا يخطر فى البال أن سبارتكوس قد تعرض للاعتداء الجنسى بواسطة حراسه الرومانيين أو العبيد الأكبر سناً فى المناجم مما يفسر هذا الموقف الذى توصل إليه. كما أن فارينيا أيضا استعبدت لأول مرة فى سن الثالثة عشرة، وهذا التشابه يمكن أن يوحى بأنه فى سن البلوغ أصبح كلاهما عرضة للاغتصاب الرومانى).

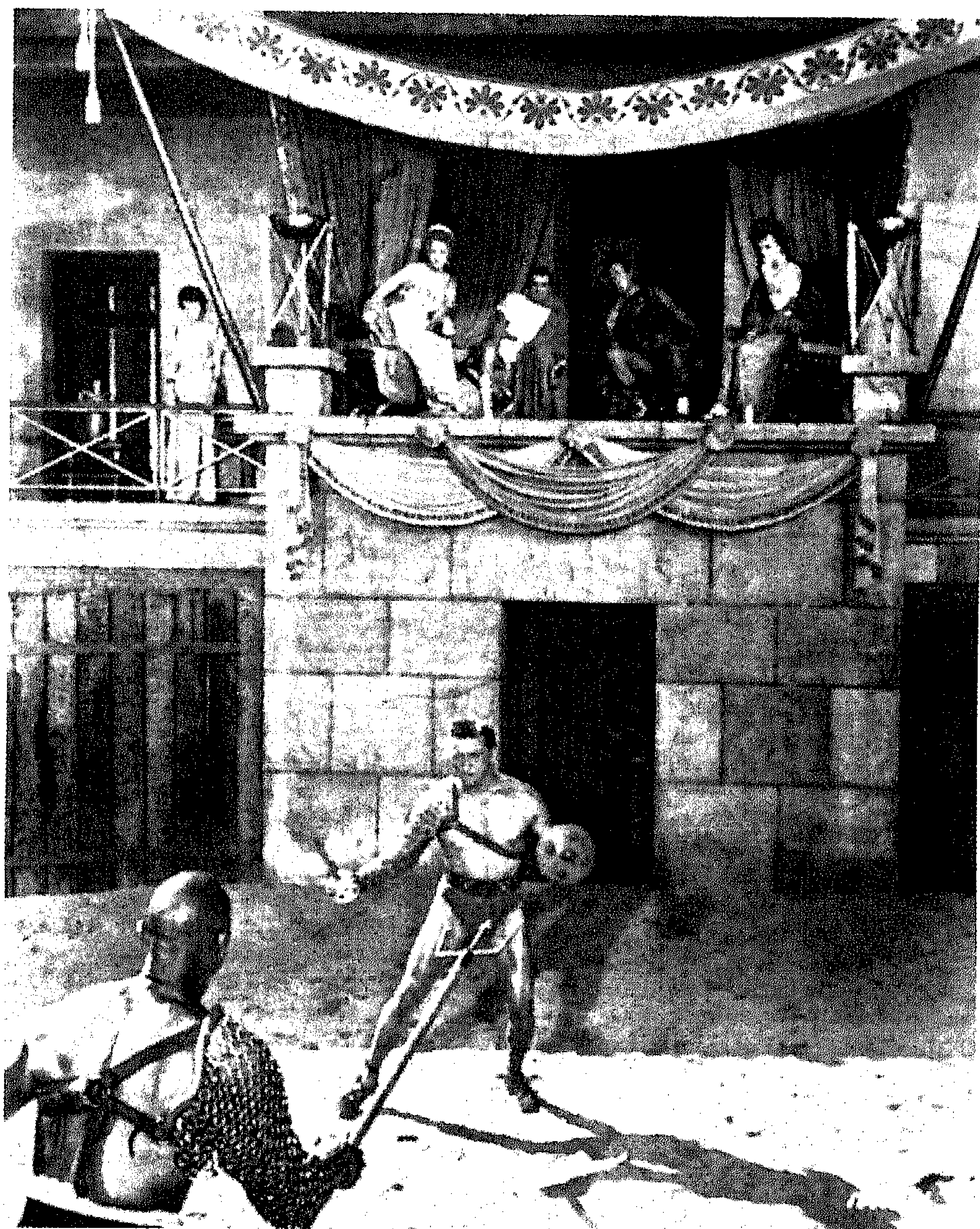
وسبارتكوس الذى يشعر بالمهانة عندما يعلم أن فارينيا منحت للرجل الأسبانى، يسألها هامسا فى الصباح التالى : "هل آلمك ؟"، ثم يعيد السؤال نفسه عندما تعلن له أنها حبلى خلال مداعبات الحب بينهما، وكذلك عندما يرفس طفلهما فى بطنها.

وإذا تغاضينا عن نبرة دينبى المتعصبة جنسيًا، فهو على حق تمامًا عندما يكتب أن سبارتكوس " يعامل امرأته فارينيا ... بكثير جدًا من الاحترام حتى أنها تحثه على أن يصبح أكثر خشونة" (Denby 1991:95) .

إن سبارتكوس يدرك فى الحقيقة أن حصوله على إمكانية توظيف سلطته الفالوسية لحسابه هو وليس لحساب الرومان قد يضمن له ذاتية ذكورية، ولكن هذه الذاتية تظل حيوانية. ويتبلور هذا الإدراك عندما ينضم أنطونينوس (تونى كيرتس) للمتمردين. فى البداية يثير "عمل" أنطونينوس كمغنٍّ و "حاوٍ" سخرية سبارتكوس، ولكن سرعان ما يحث الشاعر على نبذ رغبته فى التدرب كجندى ("إنه يريد أن يقاتل. الحيوان يمكنه تعلم القتال")، ويخبره " لن تتعلم أن تقتل، ولكن ستعلمنا أن نغنى ". إن انتقال صداقة سبارتكوس الأولية لـ كريكسوس العدوانى (الذى، على عكس درابا، يقتل خصمه فى ساحة كابوا ويريد "دائمًا" أن يسير بالجيش نحو روما") إلى أنطونينوس الشاعر/المثقف يشير إلى عدم رضاه عن الذكورة التى تستند إلى السيادة العنيفة فحسب.

سبارتكوس يحن، إذن، إلى ذاتية تتجاوز النرجسية. هو يعترف بعدم ارتياحه من عدم تمكنه من اللغة – "لا أستطيع حتى أن أقرأ" – ومن افتقاده للمعرفة التجريدية بعالم الطبيعة. وحتى وهو نائم بجوار المرأة التى يحبها " أكثر من حياتى " يشعر سبارتكوس بالوحدة إلى درجة قوله: " أتخيل أن هناك إلها للعبيد ". إنه يقاوم البطريركية القمعية للنظام الرمزى الرومانى، ويأمل أن يتخلى ذات يوم عن العدوان الفالوسى، ويظل يتمنى أن يدخل فى نوع من النظام الرمزى. ولكن هل يمكن أن يوجد مثل هذا النظام دون أن ينشأ عن الاختلاف ومن ثم يؤدى إلى الإخضاع؟ (هل هناك ذاتية بشرية غير فالوسية ؟) هل يمكن لهذا النظام أن يتجنب المحو الكامل للجسد المادى، وإنتاج ذوات تعمل فى مجال من الاحتقار المعقم للحياة البدنية، تقبل باستعداد تام معاناة وموت الأجساد الحقيقية فى سبيل معنى سام؟ هل يمكن لـ سبارتكوس أن ينافس الرومان على مستوى المعنى بدون أن يصبح "إسبرطيا"(*) .

(*) هناك تلاعب بالجناس هنا – بما أن كلمة (سبارتكوس) تعنى الإسبرطى. (المترجم)



(صورة ٢١) كيرك دوجلاس وودى سترود

هنا يواجه فيلم "سبارتكوس" أعنف تناقضاته الداخلية. فهو، كما تملى تقاليد نوعه الفنى، يفرق بين ممارسة سبارتكوس " الصحية " للذاتية الذكورية وبين طغيان الرومان المنحرف. إنه، مثل كراسوس ومارسيلوس، يحب أن يسأل عن اسم الشخص الذى يلتقيه على الفور. بالنسبة له فهذا " سؤال ودى "، ضمان قوة معنوية متبادلة، بينما عند الرومان، فإن السؤال عن اسم العبد هو توجيه أمر له بتسليم هذه القوة. والقطع المتبادل بين سبارتكوس يخطب فى أتباعه وبين كراسوس يخطب فى مواطنى روما يهدف إلى تصوير التباين نفسه. ولكن التوازى يميل إلى المزج كما يميل إلى التباين، من خلال زرع بذرة الشك فى أن سبارتكوس الذى أصبحت له سيطرة على النظام الرمزى قد لا يسفر إلا عن كراسوس آخر. وكون التاريخ لا يسمح لسبارتكوس بالانتصار إلا معنوياً فأمر يزيد الماء تعكيراً.

إن الأفلام التى تدور حول متمرد/خارج على القانون يواجه نظاماً سياسياً ظالماً عادة ما يستغل التناقض، الذى يلاحظه نيل، فى الأشكال السينمائية للذكورة " ما بين النرجسية والقانون، وبين صورة السلطة النرجسية من ناحية وصورة السلطة الاجتماعية من ناحية أخرى" (Neale 1983:9) . إن مثال الأنا النرجسى، الذى يعتمد على الأفعال أكثر من الكلمات، يقوض قبضة الطاغية على السلطة السياسية عبر التمرد المادى إلى أن يأتى ناطق مناسب باسم قانون الأب ليحل محله.

ومن ثم فإن عودة الملك ريتشارد "تعفى" روبن هوود من دوره ، و "الثورة المجيدة" تخلع الملك جيمس عن العرش وتسمح للكابتن "بلاض" أن يخدم إنجلترا بشكل قانونى تحت حكم الملك ويليام. وفى الأفلام الدينية، يتحدى البطل الطاغية، بينما يعوض الله أو المسيح كفاحه باستئصال أوثان الطاغية.

ولكن سبارتكوس عليه أن يقوم بمهمة مزدوجة؛ دور المسيح ودور بن – هور. إن سبارتكوس المجند، غير المتعلم فى مشاهد كابوا يعقبه سبارتكوس حبيب الشعب، الذى يتبنى خطاب الوطن والحرية والإخاء، والذى يفترض أن يجسد رمزاً يحل محل رمز روما(٦) وهذان الدوران لا يتعايشان معا بسهولة. وكما يلاحظ هوليس ألبرت Hollis Albert

أنه، نظرًا لأن مشاهد كيرك دوجلاس تحتوى على "قدر قليل من الكلام بشكل ملحوظ" : "يأتى الأمر كصدمة، إذن، عندما يتكلم سبارتكوس فى النهاية مطالبًا بالحرية ومبينًا أنها أمر يستحق القتال لأجله. هذا النوع من التفكير كان بلا شك تخريبيًا فى ذلك الوقت، حتى لو كان يبدو الآن حقيقة بديهية. ولكن هذه هى رسالة الفيلم، وينبغى على سبارتكوس أن يلتصق بها" (Albert 1960:32) .

وما يجهد الفيلم ليس فقط محاولة الصلح بين هذين الدورين، ولكن كون كل منهما منفردًا له مشاكله. فكما رأينا أن السلطة النرجسية لا تكفى الجندى سبارتكوس؛ فهى ترجعه إلى الحيوانية. وأكثر من ذلك فإن إنكار الفالوس كدال على الذكورة يهدد بهدم الاختلاف النوع جنسى، وينعطف بالإخاء بين العبيد نحو الشهوانية المثلية، التى تكمن فى هذا النوع الفنى، والتى تغمر الفيلم وتشكل موقع القلق الأول فى نصه. ربما يرى سبارتكوس فى أنطونينوس نموذجا لذكورة بديلة، ولكن أنطونينوس، الذى يدرك جيداً ان عمله كمؤدٍ استعراضى بدلا من أن يكون جنديًا، بالإضافة إلى تقاطيعه الغلامية الوسيمة، شىء يربطه بالأنوثة، ويثير شهية كراسوس لـ "قواقع"(*) ، يصر على أن يدخل فى نوع السيطرة الفالوسية نفسها التى يتمنى سبارتكوس أن يتخلى عنها(٧).

إن مجال الدلالة الذى يدعو سبارتكوس الجماهيرى أتباعه للدخول فيه يقع فى التناقض الذى يشير إليه ألبرت. فهذه " الحقيقة البديهية " بالنسبة لجمهور الستينيات الأمريكى هى مغالطة تاريخية فيما يتعلق بسبارتكوس، الذى عاش قبل قرن من ميلاد المسيح وألفى عام من الديمقراطية الأمريكية(٨) . فى الحقيقة لقد جعل من نفسه الدال الذى يسيطر على خطابه، دال على "الآخر" الثورى، الذى يؤكد حيويته وجود فيلم "سبارتكوس" نفسه. وعلى عكس محرر العبيد الناجح موسى فى فيلم دى ميل(**) ،

(*) إشارة للمشهد الذى يحاول فيه كراسوس إغواء انطونينوس بالحديث عن حبه للقواقع. (المترجم)

(**) إشارة إلى فيلم "الوصايا العشر" للمخرج سيسيل دى ميل الذى يدور عن خروج موسى واليهود من مصر. (المترجم)

الذى يتلقى شريعة الرب من الأشجار المحترقة وقمم الجبال، والذى يستطيع الحفاظ على نظافة يديه من الدماء بينما يتولى يهوه(*) أمر الضربات، فإن سبارتكوس يتحتم عليه أن يرتجل إلها للعبيد لا يمارس التدخل الإلهى الذى يمكن أن يسمح لسبارتكوس بالتخلى عن العدوان الفالوسى ويحصل له على حريته. وعلى النقيض من سبارتكوس، الذى لا يستطيع أن يسيطر على المادة أو المعنى إلا بشكوك، يقف كراسوس، الشخصية المركزية فى الثلثين الأخيرين من الفيلم ، عندما يصبح تمرد العبيد مجرد عنصر واحد من وجوه الصراع بين الديكتاتورية البطريركية وجمهورية العامة الرومانية على تحديد مدلول "روما"(٩) .

كراسوس، الذى لا يعانى من شكوك خصمه الإنسانية، يتحكم فى كلا المجالين فى نهاية الفيلم، فيمحو وجود سبارتكوس المادى كما يمثل تحذيراً من المضامين الأكثر قتامة لانتصار سبارتكوس الرمزى.

يتماهى كراسوس تماماً مع موقف الذكر الذى تنص عليه الرأسمالية البطريركية. فهو نبيل رومانى دائم الاقتباس عن "آبائه"، يملك "المال والكلمات" (Mulvey 1975:208) اللذين يميزان البطريرك المهيمن. وهو يشارك باستمرار فى الصفقات الثلاثية التى تنتج عن ممارسة الاكسوجامى(*) كما شرحه ليفى – شتراوس ، حيث تتحول النساء إلى أغراض للتبادل لتعزيز العلاقات المختلفة بين الرجال، والتى تعزز الاقتصاد البطريركى(١٠) . وتبين دراسة لوسى آريجارارى التفصيلية "النساء فى السوق" فى كتابها " هذا الجنس الذى ليس واحداً " This Sex Which Is not One أن النساء مجرد متاع، " العذر المادى للرغبة من أجل العلاقات بين الرجال .. لكى يحظى منتج ما – امرأة بقيمة ما، يجب أن يستثمر رجلان، على الأقل، فيها (Irigarary 1985:180-181) .

ولكن فى حالة الجسد المعروض للفرجة فى " سبارتكوس "، فإن الجسد الوسيط فى اقتصاد التبادل فى الفيلم لا ينتمى بالضرورة إلى الأنثى. وكراسوس لا يقوم فقط بدخول علاقات السلطة مع الرجال الآخرين من خلال تبادل، أو التنافس على النساء،

(*) يهوه اسم الإله اليهودى. (المترجم)

وهى فارينيا فى هذه الحالة، التى تتوسط علاقاته مع سبارتكوس وباتياتوس وجراشوس، ولكن أيضا من خلال الرجال المستعبدين (أنطونينوس) وحتى الرومان الأحرار (جلابروس، جون دال)، قيصر (جون جافين). ومن أجل التأكيد على قدرة كراسوس غير العادية على التكيف مع غياب الاختلاف الجنسى أو التفاوت فى الوضع الطبقى/ الاقتصادى، فإن الفيلم يوازى بين لقاءات كراسوس الأولى بفارينيا وأنطونينوس – بعينين موافقتين على كل منهما، حيث يسألهما كراسوس عن موطنهما الأصلى و "تاريخهما الوظيفى " كعبيد، ويقرر أن يصطحب كلا منهما إلى منزله – وبين محاولتى الإغواء الجنسى لأنطونينوس والإغواء السياسى لقيصر، اللذين يحدثان – كليهما – فى الحمامات.

ولكن مهما كانت تعاملاته مع البشر، فإن رغبة كراسوس تتحرك فقط نحو تأمل القالوس كدالٍ يطلق عليه اسم روما. والعلاقة بينهما شهوانية حميمة، ولكنه يحافظ على شهوانيتها فقط عن طريق فصل روما عن أى أثر بالمادية. وبينما يوافق قيصر جراشوس على أن "روما هى العصابة"، فإن كراسوس يعترض : "لا، روما هى فكرة خالدة فى عقل الله" .

وليس من قبيل الصدفة أن الرومانيين اللذين يعارضان تملقه هما الحسيان البراجماتيان جراشوس وباتياتوس. مع ذلك، فإنه بالنسبة لشخص غارق بهذا الشكل فى النظام الرمزى وله أن يزعم لنفسه اسم الأب ("أيها المصارع، أنا ماركوس ليسنيوس كراسوس؛ عليك أن تجيبنى عندما أتكلم معك")، فإن كراسوس غائص بشكل واضح فى مرآة النرجسية. عندما تنطلق الشائعات عن أن فارينيا جعلت خصمه " يقع فى الحب لأول مرة " يمزح جراشوس قائلاً :

" يحتاج الأمر إلى امرأة عظيمة لتجعل كراسوس يخرج عن حبه لنفسه ". وإذا نظرنا إلى كل هؤلاء الذين ينجذب إليهم كراسوس جنسيا أو سياسيا – وكلا الانجذابين سيان بالنسبة له – فإننا نلاحظ أن الممثلين (سيمونز، كيرتس، دال، جافين) يشاركون أوليفييه ملامحه الكلاسيكية، وشعره الأسود، وبنيانه الجذاب. العبدان جرى إلى حد ما "رومنتهما" ، وتعلما برفقة أطفال رومانيين؛ وأنطونينوس فى الحقيقة كان يعلم الأطفال "الكلاسيكيات" ،

وأصبح قناة لترديد أيديولوجية أسياده. أما جلابروس، وأكثر منه قيصر، فيشاركان كراسوس نسبه النبيل الممتد :

" لمائتى عام كانت عائلتك وعائلتى أعضاء فى نظام الفروسية وحزب النبلاء، خدام وحكام لروما ".

لقد تبنى كراسوس بناءً مبتكراً للرغبة يحقق من خلاله كلا من النرجسية والسلطة الاجتماعية. فلكى يحتفظ بتخييله النرجسى للقدرة الكلية، كان عليه أن يمحو الاختلاف الجنسى وقلق الخصاء الذى يصحبه بالضرورة، فهو يختار موضوعات ثنائية الجنس تنزل بالاختلاف النوع جنسى إلى مجرد تمييز بين " المحار والقواقع ". وهو يفصل المتعة البدنية للجنس، الذى أصبح مجرد مسألة تذوق، عن نشوات الرغبة، التى لا يمكن أن تنشأ بالنسبة له إلا فى علاقته بالدال روما. من ثم، فإن نبرة كراسوس المازحة فى النصف الأول من مشهد الإغواء مع أنطونينوس يتحول إلى حمى سادو - ماسوشية عندما يشخص نفسه باعتباره تجسيدا لروما :

"هناك، أيها الصبى، روما، القدرة، العظمة، رعب روما. هناك القوة التى تمتد فوق العالم المعروف مثل تمثال هائل. لا أحد يمكنه احتمال روما، لا أمة تستطيع احتمال روما، فما بالك بصبى صغير. هناك طريقة واحدة للتعامل مع روما، يا أنطونينوس. عليك أن تخدمها، عليك أن تذل نفسك فى حضرتها، عليك أن تعفر رأسك عند قدميها، عليك أن تحبها" .

(المثير للسخرية أن رقابة شركة الإنتاج العصبية حذفت عبارة المحار والقواقع فى مشهد الحمام من نسخة العرض الأصلية، ولكنها تركت هذه الفقرة الأكثر شذوذاً التى اقتبستها للتو).

كراسوس لا يحظى، إذن، بمتعة شهوانية فى أجساد الآخرين فى حد ذاتها، ولكنه يستطيع استخدامها لتأسيس علاقة رغبة بروما. الأجساد، على كل حال، يمكن استبدالها. فعندما يهزم سبارتكوس جلابروس ويخصيه رمزيًا (" أنت وعصاك المكسورة هو كل ما تبقى من حامية روما ")، يقوم كراسوس ببرود باستبدال محميه السابق

بقيصر كأداة لتأمين سيطرته العسكرية على المدينة. وعندما يهرب كلٌ من فارينيا وأنطونينوس بدلا من أن يخضعا لسيطرته الجنسية، فهو لا يطارد أيا منهما بشكل استحواذى.

عندما يتحدث كراسوس إلى انطونينوس [عن روما]، فهو يصفها كذكر، ولكنه يستخدم دائما ضمير الـ "هى". وعلى النقيض، عندما يخبر جلابروس بخطته للسيطرة السياسية على مجلس الشيوخ، بالأساس لجعل كراسوس دالا آخر على روما، فإن استعارته تحتوى على تعريفات غيرية الجنس :

"لن أنتهك روما عندما أستحوذ عليها". من ناحية، فإن كراسوس، مهما كانت شهيته مزدوجة الجنس، فهو يعرف نفسه كذات ذكورية مسيطرة وروما هى موضوع رغبته؛ ومن ناحية أخرى فإن روما المؤنثة تمثل الفالوس الذى ينبغى عليه ألا يستخدمه أبداً فى غزوها. كراسوس المتخذ هيئة روما هو دائما غاوٍ وليس أبداً مغتصباً، ويبدى اهتماماً بالحصول على استسلام المحبوب أكثر من اهتمامه باستهلاك توحدهما البدنى(١١) .

وبينما يتمنى من روما أن تستقبله، فهو يكتب نفسه لهؤلاء الذين يدعوهم إلى الخضوع له. إنه سيبقى فالوسيا ومنتصباً ولكن سلبياً بشكل مؤنث لا عدوانياً بشكل مذكر. إن عليهم، إذا جاز التعبير، أن يندفعوا ليخوزقوا أنفسهم فوقه. هذه السيكولوجية توضح رد فعل كراسوس تجاه فارينيا المرتبكة التى تُذكر مالكها : " أنا ملكك؛ يمكنك أن تأخذنى وقتما تشاء ،" فيجيبها: " لا أريد أن آخذك. أريدك أن تعطى. أريد حبك يا فارينيا".

إن حاجته إلى خضوع فارينيا، التى تتحول إلى فتشٍ مثل روما، تأتى من اتحادها بسبارتكوس فى الشهور التى قطعت امتلاكه لها قبل أن يستعيدها مرة أخرى. وكراسوس الذى يدرك أنها لن تسلمه حبها عن رضا أبداً، يرضى بأن تسلم بدلاً منه ذكرياتها مع سبارتكوس. وعند هذه النقطة فهى تشخص هوسه بدقة: " أنت تخشاه. ولذلك تريد زوجته. لتهدىء خوفك بالحصول على شىء كان له ".

وخوف كراسوس من سبارتكوس سببه أن المصارع أصبحت له سلطة معنوية. عندما عرض كراسوس عدم قتل المتمردين الناجين إذا دلوه على سبارتكوس، ينهض أنطونينوس أولا ثم بقية الرجال ليعلنوا "أنا سبارتكوس" ليمنعوا قائدهم من التضحية بنفسه لأجلهم. يدرك كراسوس أن الدال "سبارتكوس" ينافس الدال "روما" فى قدرته على جعل الرجال يسلمون ذاتيتهم له. وهو لا يستطيع أن يبيد القوة الدلاليـــة لاسمه إلا بعد أن يستطيع حيازة جسد المصارع ماديًا ("ما هو، هل هو إله ؟"). وتدرك فارينيا بحدسها أن ارتداد شخص كان يملكه سبارتكوس، أى جسدها هى، لا يمكنه فى الحقيقة سوى تلبية حاجة كراسوس بشكل جزئى، وأنه " لا شىء يمكن أن يعينه ".

إن ما يعين كراسوس هو الفرجة الخصوصية التى يجبر سبارتكوس وأنطونينوس على تأديتها أمامه. عندما يواجه بصد أولى، عندما يرفض سبارتكوس أن يجيب عن اسمه – وهو دال على مقاومته لربطه بالجسد الأسير – يصاب كراسوس بهيستيريا وعنف بدنى نادرين. ولكن فى النهاية يحصل على ما يريد. إنه يتلاعب بشروط القتال ليجعل الفوز هو أن يخسر المرء، وبذلك يعوض رفض درابا لقتل سبارتكوس بإجبار سبارتكوس على قتل أنطونينوس. لمرتين كان سبارتكوس جزءًا من فرجة رفض فيها أحد العبيد إطاعة الأمر باختراق عبد آخر رغما عن إرادته، أو إرادتها. والآن يقع سبارتكوس فى فخ تكرار هذا السيناريو(١٢). أكثر من ذلك فإن رد فعل سبارتكوس على إعلان كراسوس بأن فارينيا والطفل حيان مستعبدان فى بيته، لايدع مجالا للشك بان هذا العبد الأخير الحى، وحده، هو سبارتكوس.

وهكذا من خلال سبارتكوس المعرف، المعروض للفرجة والمصلوب، يمكن لكراسوس أن يستعيد كماله المتخيل، أنه لم يعد يحتاج إلى فارينيا، وهو ما يمكن أن يفسر الغياب المحير لأى مشهد يبين اكتشافه لاختطافها على يد باتياتوس وتحريرها من العبودية على يد جراشوس. إن ذكورته، رغم اتسامها بالشذوذ والتشوه، تنجو دون أن تمس بسوء على مدار السرد.

" هل كان بمقدورنا أن نفوز، يا سبارتكوس ؟ "

بما أن سيناريوهات هوليوود لا تحب ترك المنحرف والممسوخ فى موقع الانتصار، لذلك يعتمد فيلم " سبارتكوس " على استراتيجية "المستقبل المثالى" لمواجهة انتصار كراسوس الآنى. يعترف كراسوس بمخاوفه من أن أسطورة سبارتكوس قد لا تزال تهدد هيمنة روما، " أكثر حتى من خطر قيصر على احتكار كراسوس للسلطة السياسية. وسبارتكوس يخبر أسراه فوق جثة أنطونينوس : " هاهو انتصاركم. إنه سيعود. سيعود وسوف يصبح ملايين ". وفى رد فعل على هزيمة البطل، ينتهى الفيلم بهروب فارينيا وطفلهما، كاستجابة لدعاء سبارتكوس بأن ينجب ولداً حراً .

تتحرك عربة فارينيا بعيداً عن الكاميرا لتهبط فى طريق يتراص على جانبيه العبيد المصلوبون. فى نسخة ترومبو، بالطبع، سيخمن المشاهدون أنها وطفل سبارتكوس يسافران إلى مستقبل ديمقراطى يعطى قيمة لتضحيته؛ ولكن فى نسخة كوبريك التى تصعب رؤيتها من قبل جمهور هذا الفيلم، فهما يتحركان داخل عالم مجهول لا يوجد فيه سوى يقين الموت (Nelson 1982:57) .

وإذا ربطنا ذلك بحقيقة أن الذكر الوحيد الباقى الذى يحتل مقعد القائد بجوار فارينيا، وهو المكان الذى يحجز عادة لشخص متميز الرجولة يكمل الثنائى الغيرى الجنس الذى تنتهى به أفلام هوليوود التقليدية، هو تاجر العبيد البدين، الجبان، الجشع باتياتوس – فى أداء بديع لبيتر أوستينوف حصل عنه على الأوسكار – فإن هذه الطبيعة الجرداء لا يمكن أن تعتبر نهاية سعيدة إلا كنوع من المحاكاة الساخرة(١٣).

يسأل أنطونينوس رفيقه وهما ينتظران موتهما "هل كان بإمكاننا أن نفوز أبداً ؟" فيجيبه سبارتكوس بخطاب النصر الرمزى، المتمثل فى تجرؤ العبيد على قول "لا" للطغيان، والوقوف مرفوعى الرأس وسط الجبال والغناء فى السهول. لكن أنطونينوس يعزف بوق المادية قائلا : "والآن صاروا موتى" . وعندما يجيب سبارتكوس، عقب هذه المناقشة، على سؤال أنطونينوس عما إذا كان خائفاً من الموت، بالرد الزلق "ليس أكثر مما كنت خائفاً من مولدى" – خاصة مع مقارنته برد أنطونينوس البسيط بـ " نعم "

على السؤال نفسه – فإننا نحس بعدم دقة لجوء الفيلم للمعنى الرمزى من أجل محو مأساته المادية.

النصر الحقيقى الذى يفترضه أنطونينوس لا يحدث إلا بمحو ثنائية المعنوى والمادى، الذاتى والموضوعى، الرومانى والحيوان.

ومع أن "سبارتكوس" يسمح لأبطاله بالتذبذب بين كل هذه المواقف، فإنه لا يستطيع تخيل مكان يمكن أن تنهار فيه هذه الثنائيات. وحل المستقبل المثالى فيما يتعلق بالذاتية الذكورية، غير الممكن فى زمن الحكى، روما عام ٧٣ ق.م، لم يكن أكثر احتمالا فى هوليوود عام ١٩٦٠ .

كيف يمكن أن يكون شكل هذا الفضاء الذكورى البديل؟ إنه فضاء يمكن أن يغنى فيه أنطونينوس دون أن يضطر إلى التخلى عن رجولته وحياته، ويمكن أن يجد فيه سبارتكوس ذاتية لاتحدها حيوانية كريكسوس قصيرة النظر أو محكوم عليها بإعادة إنتاج رغبة كراسوس الرومانية فى السيطرة.

الحرية التى من شأن ابن سبارتكوس أن يولد فيها هى التى تخلق متفرجين لا يستعبدون الغير، وفرجة لا تنحط بهم.

الملايين الذين من شأنهم أن يولدوا من روح أنطونينوس هم الذين يتمتعون بوعى إنسانى جديد وجذرى متحرر من الثقافة الجاهزة ولا يخشى الاختلاف من أى نوع.

ولكن هل يوجد مكان يمكن أن يجد فيه المرء مثل هذا الوعى؟

يكفينا أن نقول إنه عندما حاول المخرج كوبريك، وقد تحرر من القيود الإيديولوجية التى واجهته أثناء العمل فى " سبارتكوس "، أن يصور هذا الوعى، لم يستطع أن يفعل ذلك إلا فى أكثر الأشكال جنينية، " طفل النجوم " starchild ؛ وكان عليه أيضا أن يستخدم زمن المستقبل التام، بأن يحدد له أصلاً ما وراء كوكب المشترى فى العام ٢٠٠١(*) .

(*) إشارة إلى نهاية فيلم "أوديسا الفضاء" ٢٠٠١ الذى أخرجه كوبريك عام ١٩٦٨والذى ينتهى ببطله وقد تحول إلى جنين فى المستقبل البعيد. (المترجم)

الهوامش

أود أن أشكر ستيفن كوهان وجون اوير لمساعدتي في توضيح الأطروحات المعبر عنها في هذا المقال.

(١) انظر إلى مقال روبن ويجمان في هذا الكتاب الذي يفحص تركيبة مماثلة من التأنيث والذكورة الفائقة في التصوير الثقافي للرجال الأمريكيين الأفارقة. التداخل بين العبودية والميراث الأفريقي في التجربة الأمريكية ربما يكون وراء هذا التمثيل المماثل للمصارعين في فيلم " سبارتكوس ".

(٢) تبين إعادة كتابة مقال جون بيرجر " لماذا النظر إلى الحيوانات؟ " التي قام بها كابلر وبدل فيها كلمة "المرأة" مكان كلمة " حيوان "، عن أن كلتا الهويتين تتداخلان. وفيلم "سبارتكوس" يصر على مقارنة الذكور الذين جرى تأنيثهم بالحيوانات وليس بالنساء بسبب قلق النص الهائل من الجنسية المثلية التي يثيرها الرباط بين ذكوره، والتي يعبر عنها كراسوس بوضوح.

(٣) يتوقف " سبارتكوس " بالضبط قبل أن يقارن بوضوح بين مدرسة المصارعين واستديو السينما وبين المقاتلين المتحولين إلى فرجة والممثلين. والسيرة الذاتية لنجم الفيلم ومنتجه المنفذ كيرك دوجلاس تحتوي على إحساس بعدم الراحة من عملية التأنيث التي يتضمنها موقف الممثل السينمائي الذكر، خاصة في نوع أفلام العضلات. وهو يلاحظ أنه اضطر إلى أن يفعل "كما تفعل الممثلات الصغيرات " لإقناع صناع الفيلم بأنه ملائم بدنيًا للعب دور الملاكم في فيلم " البطل " (1949) Champion : "خلعت سترتي وقميصي، وعريت صدري وفردت عضلاتي. فأطرقوا بالموافقة، مقتنعين بأنني أصلح للعب دور ملاكم. ولعلي الرجل الوحيد في هوليوود الذي اضطر إلى التعري ليحصل على دور (Douglas 1988: 129) . ويشير دوجلاس مرتين إلى عقود الاستديوهات بأنها " استعباد " أما كوبريك فعندما سئل عما إذا كان يخشى، باعتباره مخرجًا بلا خبرة نسبيًا، من العمل مع فريق من النجوم الكبار، أجاب بقوله : " كل النجوم، مهما كانوا عنيدين أو متشبثين برأيهم .. فهم ضعفاء جدًا أمام الكاميرا .. لذلك ليس من الصعب أن تجعلهم يقومون بالمشهد بالطريقة التي تريدها ("Spartacus" Look 1960:88) .

(٤) على النقيض من مشاهد كابوا وروما، فإن المشاهد التي تصور العبيد المتحررين تقليدية.. بشكل عام سواء في الأسلوب أو المحتوى. والتوتر المحكم في الساعة الأولى من الفيلم يتحول هنا إلى إيقاع مونتاج روتيني ومترهل. وبدلاً من البناء الذي يعتمد على نمو السرد، تتحرك الأحداث من خلال تتابع مشاهد مولفة بشكل نمطي تعتمد على التصوير السنتمنتالي لأطفال ظرفاء وعجائز متماسكين، وأقزام شجعان. وقد رأى عدد من المعلقين أن كوبريك، الذي تبرأ من " سبارتكوس " لأن سلطته توقفت فيه عند توجيه الممثلين وتقطيع اللقطات وتوليف الفيلم (Philip 1975:85; Nelson 1982:55) ، قد استخدم هذه الوسائل لتخريب هذه الأجزاء من السيناريو التي لا تتوافق مع وجهة نظره (انظر Denby 1991:96; Combs 1984:258).

(٥) فى مراجعته النقدية لـ " سبارتكوس " يعلق دويت ماكدونالد قائلا: "كممثل فإن السيد دوجلاس ليس لديه سوى أداة واحدة: العدوانية المفرطة " (McDonald 1961:24) .

(٦) يلاحظ كيث برادلى أن التمرد التاريخى لسبارتكوس كان يفتقد لمثل هذه التطلعات الرمزية ومن ثم لم يكن ممكنا له أن يهدد مؤسسة العبودية : " من المستحيل أن ننظر إلى الحركة السبارتكية على أنها كانت خاضعة بأى شكل من الأشكال لمتطلبات معنوية أو أيديولوجية : إن التحرر من العبودية كان هدف هؤلاء المطاردين؛ أما نظام العبودية نفسه فظل لا يمس " (Bradely 1989:101) .

(٧) لقد ضاعت أية فرصة للفيلم لتدشين أنطونينوس كنموذج للذكورة غير الفالوسية المجندة بسبب الاختيار الكارثى لتونى كيرتس للعب الدور (والأمر المحير أن الشخصية خلقت خصيصًا بغرض البحث عن دور لكيرتس فى الفيلم ليتمكن من فك ارتباطه بعقد مع استديوهات يونيفرسال (Douglas 1988: 286) ، فكيرتس الذى كان يبلغ من العمر ٣٤ عامًا كان كبيرا للغاية على لعب شخصية يدعوها كراسوس بـ "الصبى" ويعتبره سبارتكوس ابنا والأكثر من ذلك أنه يلقى الشعر كما لو كان نثرًا بـ " لهجة توحى بأن نهر التايبر القديم هو أحد روافد نهر برونكس " (Time 1960:102 "The New Pictures") ؛ وهو ينطق باللهجة الأمريكية العرقية الحديثة التى ينطق بها بقية المصارعين بغض النظر عن انه يفترض أنه مختلف عنهم وموسوم كآخر".

(٨) إذا كان سبارتكوس المصلوب يعتبر بشيرًا للمسيح، فإن أيديولوجيته أيضا يقصد بها الإيحاء بالديمقراطية الأمريكية فى القرن العشرين. ويرى مايكل وود أن هذا الإسقاط شىء تتسم به الأفلام الملحمية للخمسينيات والستينيات بشكل عام (Wood 1975: 184-8) هذه الأيديولوجية الأمريكية تجثم فوق الفيلم بما أن الولايات المتحدة نفسها سمحت باستعباد الزنوج لقرون وكون درابا الأفريقى صاحب الضربة الأولى فى طريق الحرية يفترض أن يفجر هذه القضية – وبما أن مناورات كراسوس السياسية تربط بين المؤسسات الرومانية ومؤسسات واشنطون وهوليوود خلال الحقبة المكارثية. ومن غير المحتمل أن الجمهور كان يجهل المقارنة الأخيرة بسبب كل هذه الدعاية المتعلقة بوضع اسم دالتون ترومبو ككاتب سيناريو الفيلم خارقًا القائمة السوداء. من أجل تحليل للفيلم فى هذا السياق انظر سميث (Smith 1989: 75-100) .

(٩) كراسوس كان الشخصية المركزية فى النسخ الأولى من السيناريو لأن دوجلاس شعر أنه يحتاج إلى طُعم كبير لجذب أوليفييه إلى مشروع " سبارتكوس هوارد فاست لكى يضرب به فيلما منافسًا يعتمد على رواية "المصارعون" The Gladitors لآرثر كويستلر، كانت على وشك إنتاجها شركة يونايتد آرتستس من بطولة يول برينر (Douglas 1988: 283-5) .

(١٠) انظر كتاب "بين الرجال" Between Men لإيف كوسوفسكى Eve Kosofsk ، خاصة الفصل الثالث، لا تماثلية النوع الجنسى ومثلثات الشهوة " Gender Asymmetry and Erotic Triangles " للتعرف على مسح لتطبيقات نظرية ليفى شتراوس عن "الأباعدية" على علم السرد (Sedgwick 1985: 21-7) .

(١١) على مدار الفيلم يفضل كراسوس أن يسيطر بطريقة تتطلب من الآخرين أن يتولوا هم الاتصال البدنى، فهو يدير فيلقه الحربى من النواحى الاستراتيجية، ولكنه لا يرفع سلاحا ولا يقترب أبدا من فوضى القتال. وتحاشيه الموسوس من فوضى العسكرية يفسر تقزز ملامح وجهه عندما يضطر إلى قطع رقبة درابا، من كونه تطلخ بدم عبد كما يحدث فيما بعد عندما يتلطخ ببصقة سبارتكوس. هذه الحساسية الشديدة، كما أحب ان أؤكد، أكثر تعقيدًا من قول نيلسون "إن الليبراليين فى هوليوود لديهم وهم بأن كل الفاشيين عجزة جنسيًا وأولهم المكارثيون" (Nelson 1982: 56) .

(١٢) لو أن سبارتكوس كان يريد حقًا أن يحرم الرومانيين من متعة القتال، لنصح أنطونينوس بأن يطعن كل منهما الآخر فى نفس اللحظة - وهى الطريقة الرومانية التى أتبعها جراشوس Grachus حتى لا يصبح أضحوكة لكراسوس. ولكن صورتى النجمين دوجلاس وكيرتس لم تكن لتتقبل مثل هذا الحل المنطقى. ومرة أخرى تلتقى رغبات الرومان مع رغبات جمهور الفيلم. يمزح دوجلاس قائلاً إنه جعل سبارتكوس يقتل أنطونينوس ليعوض قتل كيرتس - فى دور إيريك - له - فى دور إينار - فى فيلم "الفايكنج" The Vikings (195) (Douglas 1988: 286) . وبالمنطق نفسه فإن "فارينيا" ترفض مغازلات كراسوس لها لترد على رفض أوليفييه - فى دور هاملت - لسيمونز - فى دور أوفيليا - فى فيلم "هاملت" (١٩٤٨) !

(١٣) يلخص فاست حياة "سبارتكوس الصغير" كالتالى : " بمثل هذا النوع من الحياة، عاش ابن سبارتكوس ومات - مات فى صراع وعنف كما فعل أبوه. (Fast 1951: 363) .

BIBLIOGRAPHY

1 - Alpert, H. **(1960)** ' The Day of the Gladiator, ' Saturday review, October 1: 32.

2 - Bradley, K. **(1989)** Slavery and Rebellion in the Roman world, 140 B.C. - 70 B.C., Bloomington: Indiana University Press.

3 - Combs, R. **(1984)** ' Spartacus, ' monthly film bulletin 51: 257 - 9.

Denby, D. **(1991)** ' A Funny Thing Happened on the Way to the Baths, ' New York, May 13: 95 - 6.

4 - Douglas, K. **(1988)** The Ragman's Son, New York: Simon and Schuster.

Fast, H. **(1951)** Spartacus, New York: Crown.

5 - Foucault, M. **(1977)** Discipline and Punish: the Birth of the Prison, trans A. Sheridan, New York: Pantheon.

6 - Irigaray, L. **(1985)** This Sex Which Is Not One, trans. C. Porter and C. Burke, Ithaca, NY: Cornell University Press.

7 - Kappeler, S. **(1986)** The Pornography of Representation, Minneapolis University of Minne Press.

8 - MacDonald, D. **(1961)** ' Films, ' Esquire 55: 24, 32.

9 - Manfull, H., ed. **(1970)** Additional Dialogue: Letters of Dalton Trumbo 1942 - 1962, New York: M. Evans.

10- Mulvey, L. **(1975)** ' Visual Pleasure and Narrative Cinema, ' rpt in Philip Rosen (ed.) Narrative, Apparatus, Ideology: a Film Theory Reader, New York: Columbia University Press, 1986.

11- Neale, S. **(1983)** ' Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema, ' Screen 24, 6: 2 - 16.

12- Nelson, T. **(1982)** Kubrick: inside a Film Artist's Maze, Bloomington: Indiana University Press.

13- ' The New Pictures ' **(1960)** Time, October 24, 76: 102.

14 - Phillips, G. (1975) Stanely Kubrick: a Filmmaker's Odyssey, New York: Popular Library.

15 - Sedgwick, E.K. (1985) Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire, New York: Columbia University Press.

16 - ' Spartacus ' (1960) Look, November 20: 85,88.

17 - Smith, J. (1989) " A Good Business Proposition " : Dalton Trumbo, Spartacus and the End of the Blacklist, 'Velvet Light Trap 23:75-100.

18 - Wood, M. (1975; rpt 1989) America in the Movies, New York: Columbia University Press.

(٩)

النسوية ، " الصبية" ، ومسائل أخرى تتعلق بالذكر

روبين ويجمان

عندما نشرت مجلة "نيوزويك" Newsweek على غلاف عددها الصادر فى أكتوبر ١٩٧٢ صورة جون شافت ، بطل الشوارع الذكى فى أفلام السود المستقلة ، المعروفة باسم "بلاكسبلويتشن" blaxploitation(*)، كان ذلك علامة على حقبة جديدة للسينما الهوليوودية : "فى كل مكان فى البلد" كما يتعجب موضوع الغلاف "يقوم الزنوج الأقوياء بتحصيل الديون المستحقة لهم بانتقام- وإذا لم تصدق ، انزل فقط إلى وسط البلد لتدخل السينما" (October 23، 1972: 74) .

ولكن مع نهاية العقد ، على كل حال ، وجد النجوم الأمريكان الأفارقة أنفسهم يتحولون شيئًا فشيئًا إلى شخصيات ثانوية فى أفلام تضم رجالا مختلفى الأعراق ، وبدا أن الآمال العريضة للسينما السوداء فى السبعينيات قد ذهبت إلى غير رجعة (١) .

(*) "بلاكسبلويتشن" كلمة تجمع بين black و exploitation تصف نوعا فنيا من الأفلام صغيرة التكلفة ، المصنوعة خارج هوليوود ، والتى يصنعها ويلعب بطولتها فنانون سود ، وتدور عن حياة السود فى أمريكا . ومن أنجح هذه الأفلام فيلم " شافت " shaft الذى لعب بطولته ريتشارد راوندترى وأخرجه جوردون باركر عام ١٩٧١ ، وتلته سلسلة تحمل الاسم نفسه . وقد أعادت هوليوود إنتاج الفيلم من بطولة صامويل ل . جاكسون عام ٢٠٠٠ ، وأخرجه جون سينجلتون الذى يدور عنه هذا المقال . (المترجم)

الآن (*) ، مع ذلك ، تبشـر "نيوزويك" بثورة جـديـدة . "بـ ١٩ فيلمًا هـذا العام" – كما تؤكد المجلة – "تتحـول هوليوود إلى اللـون الأسـود" (June 10، 50:1991) (٢) . وكما يعلم أى شخص يشاهد هذه الأفلام الجديدة فإن الصور الأساسية الصادرة عنها تدور حول التعقيدات التاريخية والظروف الحالية التى تؤثر على الذكر الأفريقى الذى اجتمعت المعدلات العالية لفقره ودخوله السجن وموته المبكر فى العبارة التالية المرعبة "نوع مهدد بالانقراض"(Gibbs 1988) .

هناك أجيال عديدة مهددة بالانقراض ، وبالرغم من أن السينما لايمكن بالتأكيد أن تنحدر إلى مجرد "واقع" ساذج، إلا أن هذه الأفلام الجديدة تلعب دورها التمثيلى representational، بجدية ووعى شديدين، فى صياغة مستقبل الشباب الأسود الحالى .

كيف نفهم هذا الظهور التاريخى لما أطلقت عليه "نيوزويك" "سينما جاك الجديدة" (June 10، 51:1991) ؟ وما أنواع الخطاب النقدى التى يمكن بها مناقشة المتطلبات السياسية المتضمنة فى الإنتاج السردى لهذه الأفلام ؟ أسأل هذه الأسئلة من موقف نسوى معلن ، وأبرز اهتماماتى السياسية ليس لكى أستأصل المحتوى العرقى الجذرى وسياق هذا الإنتاج السينمائى ، ولكن لمعالجة قضية التمثيل representation الحادة والملحة ، وما أطلق عليه ، باختزال مخل ، الاختلاف الثقافى . ولعله ليس من قبيل المصادفة أن اللغة النقدية فى الدراسات السينمائية المتعلقة بقضايا النوع الجنسى ، والعرق والطبقة والجنسانية تكشف بوضوح وسهولة عن لا تماثلية العلاقات الثقافية – عن طريق تكرار الكلام عن "الاختلاف" بدون إرجاع التحليل النقدى إلى دعاماته المنطقية الأساسية ، التى غالبا ما تكون بيضاء ، غيرية جنسيًا، بورجوازية وذكورية ، ولكننا بالفعل ، هنا ، نواجه الصعوبة السياسية والنظرية لمحنة الاختلاف كلها ، حيث غالبًا ما تفشل النماذج المتوفرة ، التى نشرح من خلالها تعددية الإخضاع والإضعاف الاجتماعيين ، فى فهم تعقيدها الداخلى .

(*) وقت كتابة المقال فى بداية التسعينيات . (المترجم)

إن تطبيق المصطلحات الأساسية ببساطة على كل صورة ثنائية أمر غير ممكن مع الأمثلة الكثيرة التى يلتبس فيها الوضع الاجتماعى لثنائية القامع/المقموع ، ذلك أن الحقوق والامتيازات يمكن أن تعطى عبر محور معين ولكنها تُطوق وتُنكر بقسوة عبر محاور أخرى . والأهم أن التصنيف الثنائى للوضع الاجتماعى يخون الإنتاج المركب للهوية والاختلاف ، ومضمونه المتبادل والمتعارض ليس فقط عبر الجسم الاجتماعى ، ولكن فى المواقع المادية المحددة حيث تفرض أشكال التصنيف حرفيًا واستعاريًا .

هذا الموقف ، الذى تتناقض فيه الموضعة الاجتماعية مع نفسها غالبا ، هو الذى يلازم الموقع الثقافى لتصنيف الهوية المعرفة بـ "الذكر الأمريكى الأفريقى" والتوترات المحيطة بهذا التصنيف . ذلك أن الذكر الأمريكى الأسود ، فى علاقته المتساوية بالمذكر واختلافه الذى يهدد تفوق الذكر الأبيض ، يبقى موزعًا بين المنافسة – والاختيار المبالغ فيه أحيانا – ما بين منطقى العرق والنوع الجنسى . الذكر الأسود ، المحروم من الدخول الكامل إلى العالم البطريركى للذكور بسبب الوضع الاجتماعى المتدنى للون الأسود باعتباره انحطاطًا فطريًا ، فى الوقت الذى يحتل فيه مكانة فوقية بحكم تميزه الذكورى فى علاقته بالنساء السود ، يتحدى فهمنا للهوية الثقافية والتمييز المبنى على الأفكار الأحادية للاستبعاد والاحتواء . هذا التزامن لموقفه ، أن يكون داخل وخارج الميادين المعروفة للسلطة الهرمية فى الوقت نفسه، يظهر مدى صعوبة الاحتفاظ بقراءات موحدة وغير متداخلة لبناء ووظيفة العرق والطبقة والجنسانية والنوع الجنسى . وبدلا من ذلك نصبح مضطرين إلى التفكير فى طرق جديدة ، ليس فقط لفهم علاقات الهوية والاختلاف، ولكن أيضا ، وهو الأكثر أهمية ، لفهم لا تماثلاتهما الكامنة . وبعمل ذلك يمكن أن تتكشف لنا تعقيدات متعددة ، وبالذات داخل شبكة العرق / النوع الجنسى .

ينطلق نقدى للفهم الثنائى لعلاقات السلطة من التطورات الحديثة فى النظرية النسوية المعاصرة ، حيث أدى التساؤل عن الاختلافات العرقية والطبقية والجنسية بين النساء إلى التعرية المستمرة للوضع التاريخى لتصنيف "المرأة" باعتباره كلا موحداً متجانسًا ومتماسكًا داخليا(٢) . ولكن بينما يؤدى التساؤل عن الاختلافات ما بين

النساء إلى إعادة تفكير حاسمة فى الافتراضات القائمة على النماذج الجاهزة Para-digmatic للنسوية ، فإنه يدل كذلك على أن النظرية النسوية ، فى سعيها لإطار عمل شامل خال من الاستبعادات ، قد ساهمت فى صهر عدد من التصنيفات الثابتة للاختلاف ، وأنتجت تصنيفها الخاص ، الذى أصبح "كليشيها" cliched الآن ، وهو التعبير المرجعى المتعدد الكلمات "نوع جنسى عرقى طبقى" genderraceclass .

مثل هذا التعريف يساعد على زعم معالجة قضية تعدد الاختلافات الصعبة بدون توفير نماذج ملموسة تعبر عن فهم توزيعاتها المتعددة والمتحولة عبر التاريخ . وخلال ذلك يصبح الاهتمام بالتعددية (الاختلافات بين النساء) ثانويا أمام التجانسية (اختلاف النساء مقارنة بالرجال) ، ومن ثم تأسيس الاختلافات ما بين النساء وبعضهن البعض باعتبارها تصنيفًا ثانويًا داخل لافتة موسعة ، ولكن تظل تشكل قوسًا عامًا ، للنوع الجنسى : "النساء" (٤) .

بهذه الطريقة يظل من الممكن فهم الاختلافات المتعددة ، لا باعتبارها تشكيلا مدمجًا للهوية من كل الذاتيات الاجتماعية ، ولكن كعلامات تصنيفية غير منطوقة على هؤلاء الخارجات عن التعريف النسوى التاريخى للمرأة باعتبارها بيضاء ، متوسطة الطبقة وغيرية جنسيًا .

عن طريق سبر الاختلافات بهذه الطريقة ، يمكن للنسوية أن تحافظ على التزامها التاريخى بأولية الاختلاف الجنسى باعتباره الأرض المعرفية لفهم وضعية النساء المتعددة اجتماعيا – حتى لو كانت هذه الصياغة النظرية تهدد خصوصية هذه المنظمة الثقافية بالتحول نحو الاختلافات المتعددة مستقبلا . لأن النظر إلى النساء كمتعددات وغير متجانسات – مع الحفاظ على وضعهن داخل إطار تصنيف النوع الجنسى – يحمى النظرية النسوية من إسقاط حتميات ثقافية أخرى (مثل العرق) أثقل وزنا أحيانًا من دلالة النوع الجنسى ، بل يمكنها أن تغير تماما الأرضيات المنتجة التى يتأسس فوقها النوع الجنسى .

النوع الجنسى ، كما تكشف هورتينس سبيللرز وآخرون ، هو نفسه متعدد التشكل [٥] . وتعدديته لا تكمن ، كما تزعم النسوية غالبا ، فى المجال الثنائى للمؤنث ، ولكنه يصاحب أيضا هذه التجسدات التى تشكل المذكر بالمثل [٦] .

وبسبب مشكلة النماذج الجاهزة هذه فى التفكير النسوى ، أريد فى هذه الورقة أن أعالج إمكانية قراءة سينمائية نسوية لا عرقية بتحويل إطارنا المرجعى عن مشهد المرأة / النساء إلى قضية الاختلافات العرقية بين الرجال ، مفصلة هذه القراءة داخل الشبكة التاريخية للعرق والنوع الجنسى التى تتخذ من خلالها الذكورة السوداء معناها . والأكثر أهمية أننى مهتمة بالكيفية التى خدم بها خطاب الاختلاف الجنسى فى تحديد مسار تمثلات الذكر الأمريكى الأفريقى فى الولايات المتحدة ، وأن أقدم المصطلحات الأساسية التى تناقلت بها إعلامياً وثقافياً - ولا تزال - التناقضات الكامنة فى موقف ذكورى عرقى محدد . ونظرة عابرة إلى هذا الحقل التاريخى ، حتى من غير المتخصصين ، تكشف عن إنتاج استطرادى يعتمد على الاختلاف الجنسى : من صور القرن التاسع عشر عن الزنجى الأخرق عديم الجدوى (والصور التى خلفتها فى القرن العشرين للعبيد والمخصيين استعارياً) إلى الذكر الأسود المغتصِب المؤسطر mytholo-gized فى كلا القرنين ، وتذكيره الفائق الذى أنجب وغذى المسارات السينمائية الكثيرة لأفلام "شافت" Shaft و"سوبر سبيد" Superspade [٧] .

ولكن قبل الانتقال إلى التغيرات التاريخية التى مرت بها تمثلات الذكر الأسود ، من الضرورى أن نبدأ باستكشاف أكثر نظامية لنظرية الفيلم النسوية ، حيث يعاد بشكل غريب نقش نزوع الخطابات البطريركية إلى تجنيس homogenizing العالم بسبب انجذاب النظرية النسوية نفسها إلى المنطق الأحادى الذى يصنعه الاختلاف الجنسى . هذا المنطق الذى يذيب الاختلافات الهرمية الثانوية المتعددة بين الرجال، يعيد ، من خلال الأجندة السياسية النسوية نفسها ، إنتاج التفسير اللاتاريخى للإنتاج الثقافى الذى تبذل الخطابات البطريركية قصارى جهدها للحفاظ عليه .

مسائل نماذجية

بما أن سؤال الاختلاف الثقافى فى النظرية النسوية للفيلم يظهر روتينيًا باعتباره سؤالا عن النوع الجنسى ، فإن القراءة التى تعتمد على النموذج الجاهز Paradigmatic للنظام السينمائى تضعه كمجال بصرى يؤكد فيه المذكر هيمنته من خلال الاستعمار المرآوى (من المرآة) specular لما يعارضه، وهو المؤنث .

فى مقالها الذى مهد طريقًا جديداً والذى يحمل عنوان "المتعة البصرية والسينما السردية" تشرح لورا ميلفى الأمر قائلة : "إن تناقض التمحور حول الفالوس فى كل تجلياته يكمن فى أنه يعتمد على صورة المرأة الخصية لإعطاء النظام والمعنى لعالمه .. إن نقصها هو الذى يجعل من الفالوس حضوراً رمزيًا ، ورغبتها فى تعويض النقص هى ما يجعل للفالوس أهمية" (57:1975) .

عن طريق تحقيق الذاتية من خلال سلطة "النظر" ، تعيد سياسة الرؤية إنتاج المنظمة البطريركية ، مساوية بين موقف الذكر كمحرك للنظرة المتطلعة والذاتية المتسامية لمعنى جرى اعتباره كونيًا universalized .

وخلال ذلك ، كما يعلم معظم قُرَّاء هذا الكتاب جيداً ، يستخدم جسد الأنثى باعتباره فرجة ، وهو ما يؤكد أولوية المرئى بإبراز "رؤية" الاختلاف، وينتجها هى باعتبارها دالا على المذكر .

بالنسبة إلى لوسى آريجارى ، التى أثرت إعادة قراءتها للاكان بقوة على نظرية الفيلم النسوية ، فإن فرجة المرأة ، مشهد جسدها كموقع للخصاء، يعمل على ربط الذات الذكورية بنفسها . ومن خلال محاصرتها فى هذه الدائرة المغلقة من العلاقات الذكورية ، يحكم على المرأة بالغياب النظرى ، وتتقلص ، كما تقول أريجارى "إلى اقتصاد الشىء نفسه" (Irigary 1977: 74) .

من خلال تفصل articulation المؤنث داخل منطق "الشىء نفسه"، فإن الخطابات البطريركية ، والسينما السائدة هى إحداها – تجعل من النساء طلاسم لا يمكن حلها

بإنكار أى مداخل للذاتية الأنثوية عليهن ، وقد قامت بعض المنظرات الأوائل لنظرية الفيلم النسوية، مثل بام كوك وكليى جونستون (1974)، بالبحث عن وسيلة للخروج من هذه المعضلة ، بالتأكيد على أنه من خلال هذا التفكك بالتحديد يمكن للمؤنث أن يخرب (وإن كان بشكل غير كامل) منطق logos السينما البطريركية . ولكن مثل هذه الوصفة لسينما نسوية مضادة ، كما بينت كونستانس بينلى ، تنظر إلى المؤنث ليس فقط باعتباره تخريبياً بالطبيعة ولكن أيضا باعتباره طبيعيا فى حد ذاته .

تكتب بينلى : "ليس هناك أية ميزة نسوية فى افتراض وجود جوهر أنثوى غير متغير تاريخيًا ، أو وجود قمع بطريركى كلى لهذا الجوهر . إن فكرة الجوهر نفسها غير تاريخية وغير اجتماعية .." (Penely 1988: 5) . وفى كتاباتها خلال الثمانينيات أعادت تيريزا دى لوريتس صياغة هذه القضايا فى السؤال التالى : "كيف يمكن أن نتخيل النساء كذوات فى ثقافة تُشيئ وتسجن وتستبعد النساء ؟" (de Lauretis 1984: 10)، وهى ترى أن التقاليد النظرية لعلم الدلالات وعلم التحليل النفسى اللذين نشأت عنهما نظرية الفيلم النسوية ينكران تقريبًا احتمالية أن تكون هناك ذاتية أنثوية . "إنها مثل السينما" - تكتب دى لوريتس - "تضع المرأة كموضوع وأساس عملية التمثل ، وكمنتهى وأصل رغبة الرجل ودافعه إلى تمثيلها ، وكموضوع لـ- ودالٍ على - ثقافته وإبداعيته" (de Lauretis 1984: 8)

من خلال ادعائها بأن عملية التمثيل السينمائى تعتمد على مسح الاختلاف الجنسى ، فإن الكتابات النسائية المبكرة حول السينما ربما ساهمت فى تقديم نموذج معرفى Paradigm يبدو أنه يستبعد النساء من الذاتية نفسها التى سعت المنظرات النسويات إلى ادعائها .

من المثير للسخرية ، إذن ، أن النماذج models التى تطورت فى نظرية الفيلم النسوية المبكرة تحمل معها إمكانية ثقيلة بإعادة احتواء النساء داخل المنطق البطريركى للاستبعادات القائمة على الثنائية . وسواء كانت تستعرض إنكار الذاتية الأنثوية فى العلاقات المرآوية السينمائية أو تصر على مقاومتها بالتشديد على قدرتها على التخريب من موقع الهامش ، فإن النظرية النسوية وجدت نفسها ممزقة بين

استراتيجيات التفسير المرتبطة بقمع لا تاريخى للمرأة من ناحية ، وبين تطبيع نوع من الخصوصية المؤنثة من ناحية أخرى . (٨) وفى الحالتين ، كما تصف دى لوريتس لاحقا فى مقالها "تقنيات النوع الجنسى" ، بقى التفكير النسوى محصوراً "داخل الإطار المفاهيمى لتعارض كونى بين الجنسين .. مما جعل من الصعب جدا ، إن لم يكن المستحيل ، توضيح .. الاختلافات بين النساء وبعضهن البعض" .(de Lauretis 1987: 2)

هذا الانتقال من نموذج معرفى نظرى يعيد نقش المنطق البطريركى بشكل غير واع إلى الاهتمام المتزايد بالاختلافات بين النساء مكّن النظرية النسوية من أن تبدأ فى التساؤل ليس فقط عن تواطؤها هى نفسها مع التراتبيات الثقافية ولكن أيضا حول إمكانية وجود ذاتية لا تقتصر على الأبعاد الأحادية السلبية . بالنسبة للكثيرين كان ذلك يعنى التحول عن النموذج المعرفى للتحليل النفسى ، أو إعادة النظر فيه ، بسبب دمجه الدائم للعلاقات الاجتماعية المادية مع الأبنية الخطابية التجريدية والكونية (٩) .

بالنسبة لجين جينز يصبح التركيز على التحليل النفسى فى نظرية الفيلم غير دقيق بالذات عندما يتعلق الأمر بتحليل تجسدات ذات الذكر الأمريكى الأفريقى . فى مقالها "التميز الأبيض وعلاقات النظر : العرق والنوع الجنسى فى نظرية الفيلم" تنتقد جينز الطريقة التى يعمل بها النموذج المعرفى للتحليل النفسى "الذى يعتمد على التمييز بين الذكر والأنثى .. على منع النساء من رؤية أبنية القمع الأخرى .. وعلى حبسنا داخل طرق تحليل تواصل الفهم الخاطئ لوضع كثير من النساء" (Gaines 1986: 61 65) .

وجينز تبنى تقييمها هذا على التعارض الظاهر بين القراءات النسوية – التحليل نفسية لعلاقات النظر وبين سياق الثقافة الأمريكية الذى "حظيت فيه بعض المجموعات برخصة "النظر" علانية فى حين "تنظر" مجموعات أخرى بشكل غير مشروع" (76:1986) . ولأن التعارض الثنائى بين المذكر والمؤنث لا يمكنه أن يكون مسئولا عن الطرق التى يبنى بها الاختلاف العرقى "تراتبية" السماح بالدخول إلى صورة الأنثى" (75:1986) – سواء على مستوى من ينظر أو صاحب الصورة التى تصبح موضوعا ا! ظر – ترى جينز أن نظرية الفيلم النسوية تعيد تأطير "قضية التميز الذكورى ومتـ ـة المشاهدة

باعتبارها "حق النظر" " (76:1986) ، وإعادة التأطير هذه من شأنها أن تساعدنا على التفريق بين العلاقات داخل المذكر نفسه ، ورسم خط مادى لعملية الإخصاء ، ليس باعتبارها وصفًا مجازيًا ، ولكن كممارسة حرفية تصاحب تاريخ تطلع الرجل الأسود (١٠) .

إن وضع قضية تطلع الذكر داخل سياق تاريخى وبالتالى التفريق بين إمكانيات التفرج عبر خطوط أخرى غير النوع الجنسى تبدأ فى تشكيل تحول ضرورى فى النموذج المعرفى لنظرية الفيلم النسوية . ولكن فى الوقت الذى تلتقط فيه فكرة جينز توترًا قويًا بشكل خاص داخل إنتاج تطلع سينمائى وثقافى ذكورى ، فإنها تميل إلى التقليل من شأن تعقيدات الجهاز السينمائى بإسقاط هذا التطلع فورًا وعميقا داخل التطلع الثقافى ، ومن خلال ذلك تكتسى المادية بالحرفية التاريخية ، ولكن المتع التلصصية للسينما ، مهما كانت نتاج نظام تماهٍ مبنى على صيغ الذكورة البيضاء ، إلا أنها ليست ممنوعة بالكامل على الرجال الأمريكان الأفارقة . ذلك أن السينما ، فى الواقع ، قد تكون وفرت بطرق ما ، مهما كانت محدودة ومتباعدة وغير متجسدة ، مداخل للذكر الأسود إلى صورة الأنثى البيضاء غير مسموحة له فى أى مكان آخر (١١) . من هذا المنطلق يصبح السرد السينمائى وجهاز نظرة المتفرج شيئين مختلفين، وبينما تظل الأنثى البيضاء محرمة على تطلع الذكر الأسود الجنسى فى معظم سرديات الأفلام ، إلا أن هذا الإنكار لا ينطبق على جهاز التفرج (١٢) . ولذلك تحتاج فكرة جينز حول "حق النظر" التى تؤطر العلاقة التاريخية التى تحكم شبكة العلاقات الجنسية للرجال السود والنساء البيض ، إلى مزيد من البحث ، حتى يمكن فهم تضمينات الاختلافات الذكورية على مستوى كل من السرد السينمائى والجهاز السينمائى لنظرة المتفرج .

إن ذلك يتضمن – كما تشير محتويات مقالات هذا الكتاب – اهتماما متزايدا بتوضيح تفصلات المذكر بطرق أقل أحادية وتعميما تاريخيا ، والأكثر أهمية هو ضرورة استمرار تراجع الاهتمام المقتصر غالبًا على جسد المرأة باعتباره أرضية قيام وتفصلات إنتاج وتأثير خطاب الاختلاف الجنسى، وكما نرى فى تحليل جينز ، فإن الاعتماد المطلق على الفرجة على المرأة باعتباره الشرط الأساسى لبناء التراتبية الذكورية يعنى أن نواصل نقش النوع الجنسى على جسد الأنثى . بكلمات أخرى ، فإن

النوع الجنسى ينتشر باعتباره جسد المرأة ، ولكن بينما يمكن قراءة هذا الجسد على مستوى الوضعية العرقية – وبينما يمكننا بالتالى توضيح تفصلات الثنائية العرقية التى تحدد مسار النظرة الذكورية – فإن هذه الصياغة تحمل دلالة الاختلاف الجنسى وعملها فى السياقات التمثيلية المنوعة على النساء بشكل عام . وبسبب نظرة نظرية الفيلم النسوية المتكررة إلى جسد المرأة و/أو النساء بشكل لم يسمح إلا مؤخرا بالأبحاث التى تستهدف كشف توزيعات خطاب الاختلاف الجنسى فى التجسدات الثقافية المتعددة الأشكال ، فإن مشهد الاختلافات بين الرجال ظل موقعًا ساكنًا static وغير مستكشف . وما يعنيه ذلك للنظرية السياسية النسوية لم يتضح بعد إلى الآن ، ولكن الشىء الوحيد الذى يبدو مؤكدًا هو : أننا ونحن نواصل الضغط على حدود التطلع gaze وفقا للنظرية النسوية ، فإن الاختلاف الجنسى سيواصل الانفصال عن تمسكه الهش بأرضية جسد الأنثى وتعقب إنتاجه المتعدد الطبقات بدلا من ذلك .

من خلال ذلك يمكن لمشهد الاختلاف ما بين الرجال وبعضهم البعض أن يبرهن على أنه موقع يفرض تحليلا خاصًا للإنتاج السينمائى للاختلاف الجنسى ، وخاصة أن النوع الجنسى قد أثبت أنه وسيلة فعالة تم من خلالها تعريف وتشفير الاختلاف العرقى تاريخيًا . ولعل أكثر المسائل حساسية هنا هى الكيفية التى يمكن بها للنظرية النسوية بحث تراكب العرق والنوع الجنسى بدون التقليل من شأن، أو استبدال، أحدهما على حساب الآخر . وهذا البحث خادع بالذات بسبب استثمار النظرية النسوية لثنائية الاختلاف الجنسى، وهو استثمار يمكنه أن يساعد على توضيح تفصلات كل من علاقات النسب بين التمثيلى والسياسى التى تربط الرجال الأمريكان الأفارقة بكل من النساء السود والبيض عبر تكرار مسار الإنتاج نفسه الذى نسعى إلى نقده (١٣) . بهذا المعنى، يصبح من عظيم الأهمية ألا تقوم النظرية النسوية بإعادة نقش تأنيث "العم توم" (*)

(*) الشخصية الرئيسية فى رواية " كوخ العم توم " وهى رواية كلاسيكية شهيرة تأليف الأديبة هاريت بيشير ستو صدرت عام ١٨٥٢ ، من أوائل الأعمال التى تناولت العلاقة بين السادة البيض والعبيد السود فى أمريكا ، وقد تحولت إلى أعمال سينمائية عدة مرات فى أعوام ١٩١٤ (إخراج ويليام روبرت دالى) و١٩٦٩(إخراج جيزا كون رادفانى) و ١٩٨٧ (إخراج ستان لاثام). (المترجم)

Uncle Tom التى اتصفت بها الأعمال المبكرة للنسوية المناهضة للاستعمار كوسيلة لمقاربة مشاكل فوقية الأبيض (١٤) . ذلك أن الذكر الأمريكى الأفريقى ليس امرأة رمزية ، بغض النظر عن حدة العملية التى تنحت بها سلسلة من الاجتماعى والمرآوى على خطوط الاختلاف الجنسى . وإذا كان لا بد من إيداع النقص ، ومن إخصاء الذكر الأسود بدنيًا وسيكولوجيًا و/أو رمزيًا ، فإن بناءه فى قناع المؤنث يدل ليس فقط على مقت للاختلاف العرقى ولكن على محاولة أصيلة لنفى التساوى الذكورى ، وهو تساو مرعب للوضع الثقافى للذكر الأبيض حتى أن الإخصاء وحده هو الذى يمكنه أن يوفر هذا النفى الضرورى (١٥) .

وحتى نفهم تضاريس الاختلافات الذكورية فى سياق التماثل الذكورى يجب أن نعيد النظر فى ارتباط النسوية بالمنظمة البطريركية ، الذى تطلق عليه اريجارى ، اقتصاد الشيء نفسه . لأن هذا التساوى لا ينتج بالضرورة نظامًا ثقافيًا متجانسًا ، بغض النظر عن المدى الذى تعمل به ترتيبات اجتماعية معينة (مثل العسكرية) بواسطة ، ومن خلال، أسطورة البناء الذكورى غير المختلف . وبدلا من ذلك نحتاج إلى استكشاف العمليات والممارسات التى ينتج التماثل الذكورى من خلالها المصطلحات نفسها التى تشكل وتبرر تراتبية القمع والاستغلال بين الرجال وبعضهم البعض ، وتعمل كجهاز مستطرد ومتنقل تاريخيًا لتفسير العلاقات الاجتماعية المتعددة . بهذا المعنى يصبح لخطاب الاختلاف الجنسى دلالة تتجاوز حدود التعارضات الثنائية النوع جنسية، حتى وهو يستخدم هذه التعارضات كوسيلة لتأكيد وإبقاء الأبعاد الثقافية للتفوق العرقى الأبيض . والأكثر أهمية ، ربما ، هو منطق التطلع باعتباره الآلية التوضيحية الأساسية التى يفهم من خلالها الاختلاف الجنسى وفقا لشفراته الموجودة فى الإنتاج السينمائى ، والذى نحتاج إلى تعليقه ، حتى يمكن استكشاف تشكلات النوع الجنسى الأخرى (والاستخدامات الأخرى لخطاب الاختلاف الجنسى) بشكل كامل . من خلال هذه الطريقة فقط ، أى برفض تقليص النوع الجنسى إلى مجرد تجسد مرآوى للمرأة ، يمكننا أن نبدأ ليس فقط فى رسم خريطة لتعددية إنتاج النوع الجنسى، ولكن أيضا لعلاقته التراكبية والمتغيرة بالعرق .



(صورة ٢٢) كيوبا جودينج ولارى فيشبورن

قراءة الذكر

هذا هو السياق الذى أرغب من خلاله قراءة صعود السينما السوداء فى التسعينيات ، حيث يمكننا مقاربة بعض تعقيدات شبكة العرق / النوع الجنسى عن طريق فهم الكيفية التى عمل بها انتشار خطاب الاختلاف الجنسى تاريخيا باعتباره إطار العمل الحاكم للإنتاجات التمثيلية للذكر الأمريكى الأفريقى ، ذلك أن الوضعية الاجتماعية المتناقضة للذكر الأسود توسطنت عبر هذا التذبذب بين التأنيث ("العم توم" المهرج) والتذكير المفرط (المغتصب الفحل) ، وهو ما وفر وسيلة لإنكار مساواته بالمذكر من ناحية ، ووصم ذكورته باعتبارها إنتاجًا عرقيًا من ناحية أخرى . ومن المهم ، إنه فى الوقت الذى يؤمن فيه منطق فوقية الأبيض وثقافة المذكر الأبيض المتسيدة فى كل من هذين السيناريوهين ، فإن العلاقة بين المؤنث والمذكر الأسود هى على النقيض تماما . فمن خلال توظيف المؤنث إما باعتباره وعيا جوانيًا عقيما ، أو باعتباره رمزًا خارجيًا لخطر الذكر الأسود الجنسى ، فإن خطاب الاختلاف الجنسى يرسم العلاقة بين المذكر الأسود والمؤنث (من أى عرق) باعتبارها ذات حدود مشتركة ، مجازيًا أو ماديًا ، مع التحلل النفسى والموت . وليس من المدهش أن يولّد مثل هذا النقش سياقا سياسيا من عدم الثقة ، والاغتراب والشلل ، وأن يجعل من الصعب تصور علاقات نسب عبر تصنيفات الهوية والاختلاف ، ناهيك عن تفصيلها وتثبيتها .

وبالرغم من أن التأرجح بين التأنيث والتذكير المفرط يتنوع وفقًا للسياقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى يتسم بها مجال ثقافى بعينه، فإن من الممكن أن نربط الظهور التاريخى لأسطورة المغتصب الفالوسى الأسود بفترة تحرر الأمريكى الأفريقى فى نهاية القرن التاسع عشر . هنا ارتبط تجسد مغنى "المنسترل" (*)

(*) minstrel الموسيقى والشاعر الجوال ، انتشر فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، عادة ما يستمد أغانيه وترانيمه من الحكايات والفلكلور الشعبى . ثم تطور المعنى حتى أصبح يصف المغنى الكوميدى الترفيهى ، كما يجسده المغنون السود . وأول فيلم أمريكى ناطق " مغنى الجاز " The Jazz Singer عام ١٩٢٧ يحمل هذه الصورة النمطية للمغنى الأسود . (المترجم)

الأمريكي الأفريقي مثل سامبو ، وتامبو ، وبونس ، والعم ريموس وجيم كرو ، بتمثل جديد ، منظم ومؤسلب على أعلى مستوى : أسطورة الذكر الأسود المغتصب ، مدنس النساء "البيض" . من خلال قناع المذكر الفائق الفالوسية ، العدوانى ، يستبدل التأنيث الرمزى للذكر الأسود الذى اتسم به المجال الاستهلاكى الشعبى بسيناريو استطرادى يسبب الإخصاء الحرفى . وكما يرى ترودير هاريس تدل إعادة البناء على تحول فى المعنى الثقافى لقانون الإعدام بدون محاكمة(*) ، يسم ليس فقط تفصله كصياغة مشفرة عرقيًا ، ولكن يحدد هذه الصياغة باعتبارها ربطًا بين الإعدام بدون محاكمة والخصاء وولع جنسى مزعوم يحمله الذكر الأسود تجاه المرأة البيضاء (١٦) . وبوضع الذكر الأبيض فى دور المدافع عن جنسانية المرأة البيضاء ، تترجم الأزمة الاقتصادية التى نتجت عن التحول من العبودية إلى الحرية إلى لغة عرقية ، توفر للثقافة المهيمنة وسيلة قوية تتم بها إعادة احتواء لا الرجل الأسود فحسب ولكن كل السكان السود باعتبارهم أدنى فطريا ، طالما أنه لم يعد من الممكن عمل ذلك شرعيا . وكما يصف ريتشارد رايت ذلك لاحقا فى كتابٍ "ابن البلد الأصلى" **Native Son**، يصبح حتى الاتهام بالاغتصاب نوعًا من"هذا الموت الذى يسبق الموت" (214:1966) ، وهو موت تحقق نتيجته المعتادة ، التى تتمثل فى الإعدام بدون محاكمة والإخصاء ، المساواة بين الذكر الأسود والمؤنث حرفيًا .

ومع وضع هذه العلاقة بين جسد الذكر والسلطة الثقافية وبين الملامح التاريخية لتمثل الذكر الأسود فى شكل جنسى وعرقى في الاعتبار، فليس من قبيل المصادفة أن تتحول خطابات "القوة السوداء"(**) إلى تجسيد الاختلاف الجنسى باعتباره وسيلة لمزاعم تقوية **empowerment** الذكر الأسود فى الستينيات . فى مقاله "ردود فعل تلقائية على اغتيال مالكوم إكس" يلخص الريدج كليفر الطريقة البلاغية فى وصف الصراع من

(*) الإعدام بدون محاكمة أو " قانون لينش " Lynch Law قانون غير مكتوب مورس على نطاق واسع من قبل البيض المتعصبين ضد السود فى القرن التاسع عشر ، وتم بمقتضاه إعدام المئات سنويًا والطريف أن التهمة الأكثر انتشارا لتبرير الإعدام كانت اغتصاب أو محاولة اغتصاب امرأة بيضاء .(المترجم)

(**) القوة السوداء Black Power حركة سياسية نشأت فى منتصف الستينيات لنشر الوعى العرقى بين الأمريكان الأفارقة وتدعو إلى الاستقلال السياسى والاقتصادى عن البيض وإلى ثقافة سوداء تعيد النظر إلى العالم من وجهة نظر السود . (المترجم)

أجل "القوة السوداء" : "سوف نحظى برجولتنا الخاصة . سوف نحظى بها وإلا ستندك الأرض بمحاولاتنا للفوز بها" (Cleaver 1968 : 66). هذه المحاولات الرامية إلى "تطبيب جرح إخصائى" ، كما يكتب كليفر ، ضرورية لتصحيح الخطأ العميق الذى ارتكب ضد الرجال السود خلال سنوات العبودية والتجريد الثقافى: "عبر الجحيم العارى للذكورة المنكرة .. أشعر بألم عميق مرعب، ألم المهانة .. وبتحدٍ قهرى لاسترداد رجولتى التى جرى غزوها" (Cleaver 1968: 188 - 9) . من خلال تعريف العرق باستعارات القوة الفالوسية كرد عكسى على التفصلات الثقافية لدونية الذكر الأسود، تكرر بلاغة "القوة السوداء" نفس معايير تمثل الذكر الأسود التى يحتويها خطاب الاختلاف الجنسى ، وفى الوقت نفسه تسم السياسى والاقتصادى كجزء من مجال النوع الجنسى الذى يجرى تطبيعه . هذه الصياغة تشارك بشكل له دلالته فى التفصل الثقافى الأوسع للاستغلال والقمع العرقى باعتباره مشكلة داخل بناء العلاقات الذكورية نفسها . ربما يكون واضحا أن مثل هذه الصور للذكر الأمريكى الأسود العنيف العدوانى الذى يمثل تهديدا بدنيا على "الحضارة البيضاء" تغذى الافتتان الثقافى والخيال المرتبط بإخصاء الذكر الأسود فى القرن التاسع عشر وفى عصرنا . ولكن على الرغم من أن سيناريو العنف الأسود ليس شيئا جديدا بالتأكيد ، فإن تكاثره منذ فجر "الحقوق المدنية"(*) و"القوة السوداء" يوفر سياقا يمكن فيه تعريف واحتواء النشاط السياسى الأمريكى الأفريقى داخل معايير ذكورة منحرفة اجتماعيا ، إن لم تكن بالغة الخطورة . هؤلاء الكتاب والمنظرون السياسيون الأمريكيون الأفارقة فى الستينيات والسبعينيات – ليس فقط كليفر ، ولكن أيضا أميرى بركة وإسماعيل ريد ومالكوم إكس – كل منهم كرر فى وقت ما استعارات قوة فالوسية خطرة تشهد على الانتشار القوى للاختلاف الجنسى فى الثقافة الأمريكية بشكل عام ، وتوفر الإطار لفهم ظهور شخصيات سينمائية مثل شافت ، وسوبر فلاى ، وهامر ، وويلى ديناميت، وبلاك بيلت جونز والشخصيات مفرطة الذكورة الأخرى فى سينما السبعينيات (١٧) . هذا التذبذب بين التأنيث والتذكير الموصوف هنا لا يسم فقط المنطق المتناقض للاختلاف الجنسى الذى يشكل أساس

(*) حركة " الحقوق المدنية " هى أشهر حركات السود من أجل التحرر فى أمريكا خلال الستينيات . (المترجم)

تمثل الأمريكى الأفريقى على مدار القرنين الماضيين ولكنه يميز السياق الخطابى الذى يجب على أية مناقشة لسينما الذكر الأسود المعاصرة أن تخوضه .

إن جدالى ، فى الحقيقة ، هو أن العديد من الأفلام الحديثة التى يصنعها مخرجون ذكور سود تجهد لتخريب وإنكار فعالية النماذج المعرفية سعيا وراء الموضوعية ، من ناحية ، بينما تصارع من أجل ذكورة سوداء أكثر إثمارا من الناحية الأخرى . وجون سينجلتون فى "صبية الحى" **Boyz N the Hood (1991)** حالة فى الصميم ، ليس فقط بسبب اهتمام السرد بمسارات الذكورة السوداء الخطرة على الحياة ، ولكن أيضا بسبب الاهتمام الذى استقبل به على أنه محرض لعنف الجمهور (انظر **Newsweek، July 29، 48:1999**) . ذلك أنه عن طريق إزاحة القضايا السياسية الاجتماعية المحيطة بالذكورة السوداء – وهى قضايا يبذل "صبية الحى" قصارى جهده لكشفها – وإسقاطها على الصورة المرعبة للعنف الأسود اللاعقلانى ، فإن منطق الفوقية الأبيض يستبدل تعقيدات الثقافة الأمريكية المعاصرة بتخييل **Phantasm** العنف والموت الجماعى المرعب الذى يروق لهذا المنطق . لكن "صبية الحى" ، بانتزاعه لسيناريو الذكورة السوداء من الصور المستهلكة السهلة للتأنيث والإجرام ذى البعد الواحد ،



صورة ٢٣ آيس كيوب

يمسك بجدية تامة – وإن لم يكن بشكل مرضٍ دائما – على التناقضات المغروسة فى وضعية الذكر الأسود الاجتماعية ، مقدما مفاوضة negotiation شيقة مع السياق والمتن التاريخى لتمثل الذكر الأسود فى السينما والثقافة الأمريكية .

بالنسبة لنقاد المدرسة النسوية التقليدية فى نظرية الفيلم ، ربما تبدو مثل هذه القضايا التى سألقى عليها الضوء فى "صبية الحى" ، خاصة جدول أعماله السياسى الذى يهدف إلى الوصول لذكورة وسطية، وكأنها تزيح دلالات الفيلم الواضحة على الجنسية sexism : اعتماده على اللغة المُشيئة ، وعلى أسلوب التصوير ، لتعريف ورسم شخصيات النساء ؛ ونقشه الثنائى للمذكر والمؤنث باعتبارهما رمزين متعارضين شخصيا وثقافيا ؛ وكذلك تجسيده لانفصالية الذكر كجزء من ، وأحيانا كشرط أولى لتحقيق ، جمالية قومية سوداء . ومن الواضح أن فشل الأمومة وجعل الأب الأسود بطلا شىء يميز منطق الاختلاف الجنسى التعارضى والتراتبى الذى يحكم الفيلم ، وهو ما يوفر الشروط التى تُمتحن فيها وتُعرف الذكورة السوداء المعاصرة . ولكن الإشارة إلى هذه المؤثرات التمثيلية بدون لوضعها داخل السياق التاريخى الأعرض للإنتاج الثقافى الأمريكى يؤدى إلى نظرة قاصدة عن فهم مدى أنتشار هذه المؤثرات سياسيًا ، ليس ذلك فحسب ولكنه يهدد بنقش تحليل نسوى يغفل تعددية العرق والنوع وهيمنتهما المفرطة . لهذا السبب، فإننى فى الوقت الذى لا أريد فيه أن أهمل استخدام الفيلم لوسائل تقليدية معينة تسعى إلى تأكيد فوقية المذكر ، فإننى لا أريد أيضا أن أفهم هذا المذكر كما لو أنه ببساطة يقع فى حدود البطريركية نفسها . ذلك أن البطريركية وكذلك الفوقية البيضاء هما اللتان يجب اعتبارهما مسئولتين عن الدمار وانتهاك الحقوق المحيطين بالرجال الأمريكيين الأفارقة واللتين يتكشف عنهما الفيلم .

"صبية الحى" يركز بوجه خاص على هذا الدمار فى مشاهده الافتتاحية ببيانين يملآن الشاشة : الأول هو أن "واحدا من كل ٢١ ذكرًا أمريكيًا أسود يتعرض للقتل .. وأن معظم هؤلاء يقتلون على أيدى ذكور سود آخرين" ، وتتبع ذلك حركة الكاميرا التى تركز على لافتة مرورية مكتوب عليها "قف !" . فى نصف الدقيقة هذه يوصل الفيلم سياقه الأكثر إلحاحا ورسالته الأكثر مباشرة ، ويؤسس بذلك إطار عمل له

دلالته يجعل من هؤلاء الذين يساهمون فى هذا الخراب الثقافى الجمهور الأساسى الذى يتوجه له الفيلم . أن يقتل الذكر الأسود ذكراً أسود مثله ، يساوى ، كما يقول الفيلم ، قتل المرء لنفسه . ولكن الأكثر أهمية هو التعبير ، بأقصى حدود المنطق ، عن الرغبة فى حيازة الفوقية البيضاء . وبينما يجعل فيلم "افعل الشىء الصحيح" Do the Right Thing (1989) لسبايك لى من العنف بين الأعراق المختلفة همه الأساسى ، فإن "صبية الحى" يسحب نقده الأكثر جرأة للسلطة وعمليات الإبادة داخل الجماعة السوداء نفسها . أحد الأمثلة القوية على ذلك هو تقديم شخصية رجل شرطة أسود فى لوس أنجلوس تكشف رغبته فى تنظيف الشوارع من "الزنوج" عن متعته السادية هو نفسه فى التحرش بـ وتعذيب وتدمير الرجال السود الآخرين . وفى مواجهة هذا النوع من تخلى الذكر الأسود عن مثيله ، يقدم الفيلم شخصيتيه الأساسيتين ، فيورياس ستايلز (لارى فيشبورن) وابنه ترى (كوبا جودينج الابن) ، اللذين تشكل علاقتهما نموذجا معرفيا للرابطة المتعددة الأجيال التى تعمل فى سرد الفيلم كوسيلة لترجمة الماضى والحاضر إلى مستقبل مختلف للشباب السود.

يرسم الفيلم دلالة وتأثير الفوقية البيضاء بلمسات سريعة ، ومن ثم يولى تركيزه الأساسى على أبنية الانضباط التى تنقلب إلى الداخل بواسطة ذات الأمريكى الأفريقى ، الذى يصبح دفاعه ضد العرقية غالبا، وبشكل ملىء بالتناقض ، هو الخفض المتكرر لقيمة الحياة السوداء .

يتنقل "صبية الحى" ، الذى وصف بأنه قصة كلاسيكية عن بلوغ سن الرشد (*) بين الأساسات الفلسفية لمفهوم فيورياس عن تعليم ابنه "كيف يصبح رجلا" وبين مفاهيم الرجولة التى يروج لها فى الشوارع ، بمزيج من بلاغة القوميين الجدد وثقافة الجنس الآمن(**) ،يريد فيورياس من ابنه أن يعرف أن "أى أحمق له أير يمكن أن ينجب

(*) coming of age تعريف يطلق على الأفلام التى تدور حول شخصية فى سن المراهقة تمر بتجارب تجعلها أكثر نضجا واستعدادا لدخول عالم الكبار . (المترجم)

(**) safe sex يعنى اتخاذ الإجراءات الواقية لمنع الحمل وتجنب الإصابة بالأمراض الجنسية . (المترجم)

طفلا ولكن الرجل الحقيقى هو فقط من يستطيع تربية أطفاله" . وتظهر قومية فيورياس فى لحظات عديدة فى الفيلم ، أغلبها وعظية ، عندما يوضع الرابط بين المسئولية والإنجاب داخل سياق العنف وإدمان المخدرات والكحول المخيم . يشرح فيورياس لمجموعة من العابرين (فى خطبة يشبه مشهدها موعظة الجبل) ، وهو يشير إلى دلالة وجود محلات لبيع الأسلحة والخمور "على كل ناصية" فى مناطق الأمريكان الأفارقة : "إنهم يريدون لكم أن تقتلوا أنفسكم .. أفضل وسيلة لقتل شعب هى تدمير قدرته على التكاثر" . التركيز على مسألة الجنس والتكاثر على مدار الفيلم - وعلاقتها بالكفاح الاقتصادى والثقافى - يوفر إعادة نظر مهمة فيما يعتبره السرد تكشفا لأسطورة الرجولة ، حيث تنتشر المسدسات والنساء والذرية فى شبكة نفسية واجتماعية تشكل رجولة غير فاعلة ، بل قاتلة بازدياد . هنا تصبح المسافة من سينما السود فى السبعينيات على أبعد ما يمكن ، حيث يتخذ مجال الجنس منحى جادا يحمل نقدا ضمنيا لعملية أيقنة iconography البسالة الذكورية التى تجسدها شخصية "شافت" واستنساخاتها المتعددة. فى عالم سينجلتون السينمائى تصبح صورة الذكورة السوداء فائقة الفالوسية غالبا مجرد تخييل فرضته الفوقية البيضاء المبيدة عرقياً.

يبرز التوتر بين الفالوسية والذكورة السوداء الوسطية فى رسم الشخصيات المختلفة للشباب السود فى حى ستايلز ، من الشقى دوبوى (آيس كيوب) الذى يقضى شبابه داخلا وخارجا من الإصلاحية ، إلى أخيه ريكى (موريس شيستنات) ، وهو أب لم يتجاوز العشرين فى طريقه للحصول على منحة دراسية من جامعة جنوب كاليفورنيا لمهارته فى لعب الكرة ، إلى الشخصيات الأكثر سطحية فى رسمها ، مونستر ، ودوكى ، وكريس المقعد الذى يسير على كرسى متحرك ، وكلهم شركاء فى "شلة" دوبوى الخشنة . ودوبوى هو أكثر هؤلاء محورية فى السرد ، لأنه فى قصته يصبح الفشل الأولى للمذكر ليس فقط الشرط المسئول عن موته ، ولكن أيضا عن عمليات القتل الانتقامية التى يرتكبها ضد ثلاثة شبان سود آخرين . على أحد المستويات يربط السرد بتبسيطية بالغة بين هذا الفشل وغياب الأب الأسود (وهى قضية سوف أعود إليها لاحقا) كما فى تفسير فيورياس المبكر لصرامته مع ترى : "أنا أحاول أن أعلمك أن تكون مسئولا .

أصدقائك الصغار في الشارع ليس لديهم أحد يعلمهم ذلك . وسوف نرى كيف سيصبحون" . ولكن على مستويات خطابية أخرى ، يصبح فشل المذكر أكثر تعقيدا ، كما يظهر فى المشهد الذى يؤدى إلى أول اعتقال لدوبوى بسبب السرقة . هنا يفحص الأولاد (دوبوى ، وريكى ، وترى وكريس) جثة ذكر أسود مقتول ومُلقى به خلف بناء مهجور عندما يصبحون أهدافا لتحرش مجموعة من الذكور الأكبر منهم سنا . وعندما يحاول دوبوى الدفاع عن أصدقائه يضربونه ويلقون به أرضًا ويرفسونه ، قبل أن يتركوه وهو يغمغم : "كم أتمنى أن أقتل ابن العاهرة هذا" . هنا عند هذه النقطة يقرر أن يذهب إلى محل قريب ، بالرغم من أنه لا يمتلك أية نقود كما هو واضح. وعندما نراه مرة أخرى يكون تحت الاعتقال بتهمة سرقة بضائع من المحل .

أريد أن أقرأ رد فعل دوبوى على هذا السيناريو داخل السياق المزدوج لعجزه ومهانته على أيدى الرجال السود الآخرين ، وكجزء من القيمة الدلالية المتدنية لحياة الذكر الأسود بوجه عام . وارتباط هذه المهانة والاعتداء البدنى بالتطلع الميت فى الجسد الميت المتدنى ثقافيًا يربط بين سلوك دوبوى المنتهك بلوحة التبذير العرقى الذى لا ينظم فحسب ، ولكن يحدد أيضا، المسارات الذاتية والاجتماعية لثقافة الأمريكى الأفريقى المعاصرة فى الفيلم . إن "إجرامه" فى هذا المشهد والمشاهد التالية جزء من ذكورة آدائية يمكننا أن نحسد عزيمتها البالغة فقط بقدر ما نستطيع أن نتجاهل خواءها النفسى العميق . هذا الخواء الذى تدل عليه كلمات دوبوى الأخيرة فى الفيلم ، عندما يعمق مقتل هؤلاء الذين قتلوا أخاه من اغترابه الذى يزداد الآن . وهو يتذكر مناقشة تليفزيونية محلية حول ازدياد العنف فى العالم ، ويشير إلى غياب أى ذكر لمقتل أخيه ؛ ولكنهم ، كما يقول "يتكلمون عن كل الأماكن الأجنبية.. سواء كانوا لا يعلمون .. أو أنهم لا يبالون بما يحدث بالجوار. فهذا الهراء يستمر ويستمر . وما سوف يحدث الآن ، كما تعلم، أن أحدهم سيحاول أن يقتلنى . ولا شىء يهم مع ذلك ، فكلنا سنذهب فى وقت ما" . إن استسلام دوبوى هو الاستراتيجية الآدائية الأخيرة ، وعقمها الدائرى يصبح بيانا داخل إطار فى نهاية الفيلم عندما يتم إخبارنا أنه "بعد أسبوعين لاحقين" يلقى دوبوى أيضا مصرعه على يد ذكر أسود آخر .

وبدلا من إنهاء الفيلم فى هذه اللحظة يقدم سينجلتون مسار حياة ترى - الذى يخرج من الحى ليلتحق بكلية مورهاوس - باعتباره البديل الضامن للمستقبل ، وهو بديل أصبح ممكنًا بفضل وجود فيورياس كمرشد وناصح لابنه . هذا التأكيد ، كما ذكرت من قبل ، يصبح أحيانا تبسيطيًا - بشكل مزعج - بسبب الطريقة التى توضع بها الأبوة الأمريكية الأفريقية كتعويض لابد منه لعدم كفاءة الأم . وحيلة السرد التى ينتقل بها ترى من منزل أمه فى اللحظات الأولى من الفيلم تتركز حول نقصها . إنها تقول لفيورياس : "لا أستطيع أن أعلمه كيف يصبح رجلا. هذه وظيفتك أنت" . أما أم ريكى ودوبوى فتصور على أنها تفرق للغاية فى منح حبها لأبنائها حتى إن دوبوى يعترف فى النهاية : "ليس لدى أخ، وليست لدى أم، لقد كانت تحب هذا الصبى أكثر مما تحبنى".

ولكن "صبية الحى" يقدم قراءة متناقضة فى هذا العنصر المخيم عندما تقوم ريفا ، أم ترى ، بتأريخ دور فيورياس : "بالطبع توليت رعاية ابنك .. وعلمته ما يحتاج إليه ليصبح رجلا .. ولكن ما فعلته ليس شيئا مختلفا عما تفعله الأمهات منذ بدء الخليقة .. لا تعتقد أنك مميز" . على الرغم من أن هذه الخطبة ليس لها الثقل السلطوى الذى يكون للشخصيات المرسومة جيدا والذى يترك تأثيرا سرديا دائما ، فإنها تنتج تصدعا حكائيا فى نص الفيلم ، ساحبة ذكورة فيورياس النموذجية من مدارها المعقم والنبوى ، وراسمة إياها ضمن ، وليس ضد ، معايير الأنوثة الأموية . هنا فى هذه اللحظة يظهر الاختلاف الجنسى وعلاقته التاريخية بالعرق فى الثقافة الأمريكية بشكل متعدد الطبقات ومعقد الروابط .

ولعل أنجح تعقب للتناقضات والصعوبات داخل المذكر وأكثرها دواما هو ما يحدث فى تصوير ترى ، وهو شاب متأمل ، لا يزال بكرا ، يرتبط وقوعه فى شراك الذكورة بعلاقته بالنساء بشكل له دلالته . وهو واحد من الشخصيات القليلة التى لا تشير إلى النساء دائما بتعبير "العاهرة" . وترى لا يبرهن فقط على التوتر الذى ناقشته أعلى بين الفالوسية والذكورة الوسطية ، ولكنه يجسد أيضا هذا التوتر فى التعارض بين مخاوفه الجنسية وبين تقديمه الزائف لنفسه. هذا التعارض يظهر فى المشهد بينه وبين فيورياس عندما تقدم احتمالات رؤية المشهد التقليدى للترابط الذكورى عبر جسد المرأة

بهدف تخريبها . فعندما يسأل فيورياس ابنه عما إذا كان "قد ضاجع امرأة بعد؟" يلفق.ترى قصة محبكة يؤكد فيها ذلك ، ويظهر بها أداءه الجنسى العالى وجاذبيته. ولكن ترى يكون قد أساء فهم الغرض من سؤال فيورياس ، مستعرضا بسالته فى حين أن فيورياس مهتم أكثر بموضوع تنظيم النسل . فى لحظة التكشف هذه ، تصبح صورة المرأة كموضوع جنسى لرغبة الذكر ، غير قابلة للعمل كوسيلة لزيادة الترابط بين الرجال . وفى رد فعل على تأكيد ترى بأن الفتاة كانت تتعاطى حبوب منع الحمل، يوجه فيورياس له الدرس الرئيسى : "إذا أخبرتك فتاة بأنها تأخذ حبوب منع الحمل، استخدم شيئا فى كل الأحوال . فالحبة لن تمنعك من القذف" . هذه القضية حول مسئولية الرجل فى الجنس تحول مشهد الترابط الذكورى إلى خلاف داخلى ، وتختفى دلالة جسد المرأة فى عدم قدرته على تعزيز العلاقات بين الرجال . يضاف إلى ذلك أن البناء السينمائى لقصة ترى حول ممارسته الجنس يكشف تقليدية سيناريو الترابط الذكورى هذا باعتباره عملاً يهدف إلى خدمة أصحابه . فبينما يروى ترى حكايته نرى على الشاشة إعادة تمثيل للقاء، من لحظة ظهور المرأة (مصحوبة بصيحات السخرية والتنافس بين ترى وأصدقائه) إلى ممارستهما للجنس التى تعقب ذلك فى اليوم التالى فى بيتها . ولكن ترى يروى القصة وتبدأ المرأة فى الحديث ، ونسمع صوته هو صادرا عن فمها ، مما يؤكد بطريقة شيقة على الإنكار الشديد للذاتية الأنثوية الذى نراه فى سرد ترى . من هذه الزاوية، فإن مقاربة سينجلتون لمشاهد الغزو الجنسى تظهر دلالة تأكيد الذات جنسيا داخل أساطير الروابط الذكورية وفى الوقت نفسه تستعرض مساراتها الصحيحة . هذه المشاهد التى تنكر على المرأة أصالة صوتها تكشف اعتمادها السردى على وجهة نظر المذكر التى تبنى وتحدد هوية معايير الرغبة الجنسية . وكون أن هذا البناء تلفيق كله – وكون أن تأثيره يؤدى إلى الخلاف وليس تعزيز العلاقات الذكورية – يبين واحدة من أهم معالم القوة فى "صبية الحى" فيما يتعلق بسياسته التفاوضية وإعادة تفصيله للذكورة السوداء .

وفى الحقيقة فإن سرد تأكيد الذات جنسيا يبدو بالنسبة لـ ترى كمشهد خيانة ، عمل يسبب الشعور بالذنب يجبره على فحص مخاوفه الجنسية بشكل أكثر عمومية . عندما يسأله صديقه ريكى المراهق الأب عن خبراته الجنسية يعترف له ترى : "كنت

خائفا .. من أن أصبح أبا". هذا الخوف يقدم كشىء مشروع على مدار الفيلم كله ونهاية عذرية ترى يتم الترحيب بها لا باعتبارها غزوا من المذكر للمؤنث ، ولكن كعمل ناتج عن ذات جنسية واعية بنفسها ومسئولة . وبالفعل فإن كل أبعاد الذكورة الخاصة بكونها قوة غازية - سواء على مستوى الجنس أو الحياة فى الشوارع - يعاد تشكيلها فى "صبية الحى" بحيث تعطى تفصلا لذكورة سوداء تتحرك ، وإن كان بصعوبة ، فى طرق أقل استقطابا داخل خطابات الاختلاف العرقى والجنسى . والأكثر أهمية ، ربما ، هو تحدى الفيلم للتشخيص الثنائى للذكورة السوداء ، كتأنيث من ناحية وتذكير مفرط من الناحية الأخرى ، وسعيه إلى طريق يتجاوز المأزق التمثيلى الذى يهيمن على الاحتواء السياسى والاقتصادى والجنسى للرجال السود . على الرغم من أن الأجندة السياسية لـ "صبيان الحى" يضعف من قوتها ، كما بينت من قبل ، بعض المؤثرات التمثيلية التقليدية ، فإن إيماءاته الباحثة عن تشخيص مختلف تمثل رد فعل على السينما السوداء المبكرة فى السبعينيات والتى احتفى بها كثيرا ، وهو يجد أن "الرجولة" منطقة أكثر تعقيدا وتناقضا .

أما تعريض تماسك مثل هذا البحث عن المذكر للتشكيك النسوى فهو أمر غير مطروح هنا . ولكن البعد السياسى الذى يقود مقالتنا هذه يقتضى منا ألا ننبذ ، بناء على هذه القاعدة وحدها ، دلالة وتضمينات هذه السينما فى عملية تنقيبنا عن السياق التاريخى للاختلاف العرقى والجنسى فى الثقافة الأمريكية . إننى أرفض ، بكلمات أخرى ، فكرة أنه بسبب تركيز أفلام المخرجين السود المعاصرة على قضايا الذكورة ، فإن ذلك يعنى ببساطة أنها إعادة نقش للمنظمة البطريركية المهيمنة على الثقافة الأمريكية - كما لو أن الاهتمام بميدان العلاقات الذكورية هو فى حد ذاته إما ينتمى للنسوية بالوراثة وإما متعدى تاريخيا ومعادى للنساء بالأساس . هذا الرفض ضرورى ، كما أعتقد، حتى إذا كنا ندرك ونرثى الغياب المروع لمخرجات أمريكيات أفريقيات ، وندرة السيناريوهات التى تتناول القضايا المتعلقة بالنساء السوداوات على وجه الخصوص (*) (١٨) .

(*) هذا الوضع تغير خلال السنوات الماضية بظهور أفلام تدور حول النساء السوداوات مثل " فى انتظار تنفس الصعداء " Waiting for Exhale (إخراج فورست ويتكير ١٩٩٥) و " كيف استعادت ستيلا حيويتها " How Stella Got Her Groove Back (إخراج كيفين رودنى سوليفان ١٩٩٨) وإن كان الأمر لم يتغير كثيرا فيما يتعلق بظهور مخرجات أمريكيات أفريقيات . (المترجم)

ولكن اعتبار هذا الغياب أو الندرة نتيجة للنجاح الظاهر الذى يحققه الرجال السود فى السينما المعاصرة فذلك نوع من تلفيق معارضة أحادية البعد يصبح فيها النوع الجنسى هو التشخيص الأساسى فى العلاقات الاجتماعية ، وهو ما يعنى إهمال دلالة الاختلافات بين الرجال تاريخيًا وسياسيًا واقتصاديًا . هذه الاختلافات التى توفر السياق الثقافى الواسع الذى صنع فيه "صبية الحى" على وجه الخصوص ، تؤسس الأبعاد العرقية لنظام ذكورى تنافسى يستثمر بشكل روتينى فى دمار الرجال الأمريكان الأفارقة .

ومع أن رغبة الفيلم فى صياغة ذكورة مختلفة ، وإدراك إطار العلاقات الذكورية التى تكمن تحت العرق فى الولايات المتحدة بدون إغفال المذكر تماما ، لا تحمل رؤية نسوية يوتوبية تتجاوز النوع الجنسى ، فإن دلالتها تكمن فى إبراز هذه العلاقة الخاصة بين العرق والنوع الجنسى . لأنه هنا تحديدا ستواصل أزمة العرق داخل المدرسة النسوية الظهور وإثارة الأسئلة الحرجة حول العلاقة بين المذكر والمنظمة البطريركية التى مازلنا غير قادرين على فهمها أو الإجابة عليها بدقة . والشىء الذى يتضح ، من خلال هذا النوع من الفحص التاريخى للاختلاف العرقى والجنسى ، هو أن الانهيار البسيط فى القضايا المتعلقة بالمذكر داخل المنظمة البطريركية يؤدى إلى التضحية بفهمنا للتجسد المادى للعرق والنوع الجنسى فى الثقافة الأمريكية المعاصرة. وعلى هذا الضوء أود أن أنهى مقالى بتكرار ذكر أن رغبتى السياسية وراء كتابة هذه الورقة ليست جعل سينما الذكر الأسود ملائمة للنقد النسوى ولكن وضع أزمة النسوية فى مكانها الصحيح داخل الميدان الخطابى للذكورة السوداء . وهذا يعنى أن المرء لا ينتج ببساطة سياقًا تقاس فيه تمثلات الذكر الأمريكى الأفريقى بمقاييس النسوية ، ولكن يعنى أن هذه التمثلات توفر لحظة شعبية مهمة (وإن لم تكن الوحيدة) التى يمكن من خلالها إعادة التفكير فى مجمل مجال الاختلاف الجنسى فى السياق الثقافى للفوقية العرقية البيضاء . ومن خلال مفاوضة هذه اللحظة الشعبية المتزايدة من نقد الذكر الأسود ، تواجه النسوية نفسها بالضبط فى المكان الذى كانت مقتنعة بأنها لا توجد ولا يمكن أن توجد فيه ، وهو ما يمكن أن يوفر عالمًا من التحالف السياسى لا يعد مقتصرًا على القوانين الأحادية للنوع الجنسى .

هوامش

(١) للتعرف على دراسة أوسع لدلالة تشخيصات زمالة الرجال كوسيلة أساسية لصور الذكور الأمريكان الأفارقة السينمائية خلال الثمانينيات انظر (6 - 271 : 1989) Bogle و (١٩٨٩) Wiegman، وللتعرف على أفلام البلاكسبلويتشن في السبعينيات انظر (66-231:1989) Bogle .

(٢) من بين هذه الأفلام Newyork City لماريوفان بيبلز (١٩٩١) ، Boyz N the Hood لجون سينجلتون (١٩٩١) ، Mo'Better Blues (1990)، Jungle Fever (1991) لسبايك لي Matty Rich و (1991) Straight out of لسبايك لي ، To Sleep With Anger (1990) لتشارلز برونيت ، The Five Heartbeats (1991) لروبرت تاونسند، A Rage in Harlem (1991) لبيل ديوك ، Go Natalie (1991) لكيفين هوكس ، (١٩٩١) True Identity لتشارلز لين .

(٣) مع أنه قد يستحيل عمل قائمة للمساهمات الكثيرة في هذا المجال البحثي، إلا أنني ألفت انتباه القارئ إلى Hooks (1981 - 1984) Maraga and Anzaldua ،Bulkin etal (1984) ،Alcott (1988) (1981)، Spelman (1988) ومن أحدثها دراسة Barrett (1988) وهي مقال تمهيدي يفحص بمنطقية تامة تأثير مسألة الاختلافات بين النساء على النظرية النسوية .

(٤) لدراسة أعمق للتحول في طبيعة الاختلافات تحت دال النساء انظر مقالتي القادمة في صحيفة Buckhell Review .

(٥) انظر (1987) Spillers و . (1991) Berlant

(٦) في دراستها المكتوبة عام ١٩٨٥ تطرح سيد جويك أنواع الأسئلة التي أعتقد أن نظرية الفيلم سألتها في هذا العقد باعتبار أن مشروعها هو العمليات التي يعمل من خلالها خطاب الاختلاف الجنسي – واقتصاد الرغبة الذي تنتجه فرجة المرأة – على رسم حدود وإعادة إنتاج تراتبيات الذكر التي تعتمد على الأبعاد المتداخلة للجنسانية والطبقة . هنا تتحرر الذكورة وفهمنا لعلاقتها بالقيم البطريركية والترتيبات الاجتماعية المهيمنة من النظرة الأحادية ، ويصبح من الممكن مواصلة إمكانيات قراءة نسوية ومضادة للرهاب المثلي للعلاقات الثقافية ، هذه المقاربة النظرية موحية في رفضها للاستسلام للمنطق الانعزالي في إنتاج الثقافة الأمريكية ، وتوفر مقياسا سياسيا ليس فقط للدراسة الحالية ولكن بالتالي لعمل نسوي على الذكورة والعلاقات بين الرجال . من أجل دراسة للتحول باتجاه قضايا الذكورة في المدرسة النسوية المعاصرة ، انظر . (1991) Modleski

(٧) مع أني سأفحص بعناية كاملة موضوع المجال التاريخي لتمثلات الذكر الأسود فيما سيلي ، أحيل القارئ بالمثل إلى (1989) Bogle، (1986) Boskin، (1981) Davis و . (1975) Leab

(٨) لدراسة أوسع لهذه العواقب المزدوجة لتشخيصات المرأة فى الأفلام وفقا للنظرية النسوية ، أنظر مقدمة Mellencamp et al (1984) .

(٩) فى مقالتها البصيرة المكتوبة عام ١٩٧٨ تلاحظ كريستين جليدهيل أنه "بالرغم من أن الذات اللاكانية – نسبة إلى لاكان – مسئولة عن مواضع جنسية مختلفة فى النظام الرمزى ، فإنه .. يبدو أنها تحل محل فعالية قوى وعلاقات الإنتاج فى التشكل الاجتماعى" .(Gledhill 1984: 33 - 4) ومع أن اهتمامات جليدهيل يسيطر عليها التعمق فى بحث "علاقة البطريركية بالرأسمالية والأيديولوجية البورجوازية (٣٥) ، إلا أن نقدها لنظرية الفيلم النسوية فى عولتها الخطيرة لمسألة الاختلاف الجنسى عن طريق النموذج المعرفى للتحليل النفسى تتطلب تدخلا نسويا أكثر مادية فى الأفلام ، وخاصة أن المنظرين النسويين يرون كيف أن الخطابات الثقافية المتعددة تلائم المتفرجات الإناث بطرق مختلفة، ليس فقط بينهن وبين الرجال ولكن بينهن وبين بعضهن البعض . وبالنسبة لجليدويل فهذا لا يعنى رفضا كاملا للتحليل النفسى ولكن المزيد من الاهتمام للتفاعل بين الأشكال التمثيلية والمادية للإنتاج الثقافى .

(١٠) يوفر عمل هاريس (١٩٨٤) استكشافا مهمًا لمركزية الخصاء والإعدام بدون محاكمة فى الأدب الأمريكى الأفريقى بتعقب المشاهد الشعائرية لبتر الأعضاء فى الأشكال الأخرى للإنتاجات الثقافية . انظر أيضا ديفيز (١٩٨١) ومقالتى القادمة "تشريح الإعدام بدون محاكمة" . The Anatomy of Lynching

(١١) فليفكر القارئ فى المشهد المبكر من "ابن البلد" الذى يقوم فيه بيجر توماس وأصدقاؤه بمشاهدة أحد الأفلام فى دار للعرض يصور امرأة بيضاء شابة ثرية . (Wright 1966 : 33 - 5) هنا يقارن السرد بين المسافة والاختلاف ، بين قدرتهم على النظر إلى المشهد السينمائى وبين إنكار هذه النظرة عليهم كواقع مادى فى حياتهم فى الجنوب الذى يعانى من الفصل العرقى .

(١٢) يمكن العثور على التفريق الذى أحاول القيام به هنا فى دراسة نظرية الفيلم للمتفرجة الأنثى ، التى يصبح وضعها داخل الفيلم ليس هو نفسه وضعها كمتفرج كما تعلن نظرية الفيلم المبكرة غالبا ، العدد الخاص من مجلة "كاميرا اوبسكورا" Camera Obscura المعنون بـ (Bergstorm and Doane "The Spectatrix" (1990 ، يوفر تعليقا على كل من التشخص التاريخى للمتفرج فى نظرية الفيلم وفى إعادات التفصل المعاصرة .

(١٣) تبرهن هارتسوك (١٩٩٠) على مشكلة الانصهار النقدى ببناء نموذج معرفى للسلطة الثقافية التى تؤسس النساء والسود ومثليى الجنس والفقراء ، إلخ فى توزيع جماعى يعتبرهم "آخرين" تقف ضدهم السلطة المهيمنة . ومع أنها تدرك بوضوح الاختلافات بين الأبنية الثقافية المختلفة للتراتبية ، إلا أننى غير مقتنعة بأن نظرية الفيلم يمكن أن تتقدم بالحفاظ على مثل هذا التشكل للسلطة . انظر : Harding 1986 96 - 163 لدراسة أكثر أناقة للتماثلات والاختلافات التى تسم مواقف النساء البيض وكل من النساء والرجال الأمريكان الأفارقة .

(١٤) انظر Sanchez - Eppler (1988) ومقالتى القادمة فى . Bucknell Review

(١٥) فى تحليل للحياة الفنية للممثل والمغنى بول روبسون ، يصف ريتشارد داير المنطق الثقافى والأثر السياسى للجمع بين الذكر الأسود والمؤنث : "ليس من قبيل المصادفة أن هناك تشابهات بين كيفية تمثل الرجال السود وكيفية تصوير النساء .. ومن الشائع أن تمثل الجماعات المقموعة فى الخطابات المهيمنة باعتبارها غير فاعلة .. حيث تسمح سلبيتهم بممارسة تخييل السيطرة عليهم ، وأن يشخص الأكثر سلطة باعتباره سلطة فعلية؛ ذلك أن سلبيتهم تبرر إخضاعهم أيديولوجيا .. لأن إيجابيتهم قد تتضمن التحدى .. بالنسبة إلى المهيمن قد تعنى التحدى" . (Dyer 1986: 116) عن طريق صف تمثلات الرجال الأمريكان الأفارقة بالموقف البنائى للنساء ، تستطيع الخطابات الثقافية أن تحيِّد صور الذكر الأسود ، وأن تستبدل الإيجابية والعدوان المحتملين ضد سلطة المذكر الأبيض بمجال التشيؤ الجنسى السلبى بنائيا . من أجل دراسة موحية لعملية شهونة جسد الذكر الأسود فى سياق تقليد جنسنة الأنثى فى الفن الغربى ، انظر Mercer 1987 .

(١٦) ليس القصد هو القول بأن الخصاء لم يكن معروفا كعقاب شعائرى لعدوان الذكر الأسود الجنسى قبل تحرر العبيد انظر (Jordan 1968 : 154 - 8)، ولكن استخدامه أصبح أكثر تكثيفًا فى نهاية القرن التاسع عشر إلى درجة أنه يتعين علينا اعتباره شكلا انضباطيا محددا فى سياق زوال تجارة العبيد .

(١٧) كل هذه التشخصات كان لها تأثيرها فى النوع الفنى المزدهر لسينما الحركة السوداء . من أجل تقييم نقدى انظر Bogle1989 .

(١٨) فى الوقت نفسه، على أية حال ، أى تصنيف تراتبى من شأنه تعزيز غياب الأنثى السوداء بالدفاع عن الجدية الأعظم لمحنة الرجال السود المعاصرة هو فى أساسه تسليم خاطئ بسياقات العرق والنوع الجنسى . لمناقشة أعمق لتضمينات مثل هذه التراتبية انظر Lubiano 1970 .

BIBLIOGRAPHY

1- Alcoff ,L. (1988) 'Cultural. Feminism versus Post-Structuralism: the Identity Crisis in Feminist Theory ',in M. R. Malson ,J. F. O'Barr ,S. Westphal- Wihl ,and M. Wyer (eds) (1989) Feminist Theory in Practice and Process ,Chicago ,Il: University of Chicago Press.

2- Barrett ,M. (1988) Women's Oppression Today: the Marxist-Feminist Encounter ,rev. edn ,London and New York: Verso Press.

3- Bergstrom ,J. ,and Doane ,M. A. ,eds (1990) Camera Obscura Special Issue 'The Spectatrix' 20-1 ,May-September, 1989 .

4- Berlant ,L. (1991) 'National Brands/National Body: Imitation of Life in H.

Spillers (ed.) Comparative American Identities: Race ,Sex ,and Nationality in the Modern Text ,London and New York: Routledge.

5- Bogle ,D. (1989) Toms ,Coons ,Mulattoes ,Mammies & Bucks: an Interpretive history of Blacks in American Films ,rev. edn ,New York: Continuum Publishing.

6- Boskin ,J. (1986) Sambo: the Rise and Demise of an American Jester ,New York: Oxford University Press.

7- Bulkin ,E. ,Pratt ,M.B. ,and Smith ,B. (1984) Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti'Semitism and Racism ,Ithaca ,NY: Firebrand Books.

8- Cleaver ,E. (1968) Soul on Ice ,New York: Dell.

9- Cook ,P. ,and Johnston ,C. (1974) 'The Place of Woman in the Cinema of Raoul

Walsh' in Constance Penley (ed.) (1988) Feminism and Film Theory ,London: Routledge.

10- Davis ,A. (1981) Women ,Race and Class ,New York: Random House.

11- De Lauretis ,T. (1984) Alice Doesn't: Feminism ,Semiotics ,Cinema ,Bloomington: Indiana University Press.

12- (1987) Technologies of Gender: Essays on Theory ,Film ,and Fiction ,Bloomington: Indiana University Press.

13- Dyer ,R. (1986) Heavenly Bodies ,New York ,St Martin's Press.

14- Gaines ,J. (1986) 'White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory ',Cultural Critique 4 ,fall: 59-79.

15- Gibbs ,J. T. ed. (1988) Young ,Black and Male in America: an Endangered Species ,Dover ,MA: Auburn House Publishing Company.

16- Gledhill ,C. (1978) 'Recent Developments in Feminist Film Criticism ,inp. Mellencomp et al. (eds) (1984) Re - vision Esseys in Feminist film Criticism Fredrick ,MD: University Publications of America.

17- Harding ,S. (1986) The Science Question in Feminism ,Ithaca ,NY: Cornell University Press.

18- Harris ,T. (1984) Exorcising Blackness: Historical and Literary Lynching and Burning Rituals ,Bloomington: Indiana University Press.

19- Hartsock ,N. (1990) 'Foucault on power: a Theory for Women ?' in L. Nicholson (ed.) Feminism/Postmodernism ,London: Routledge.

20- Hooks ,B. (1981) Ain't I a Woman: Black women and Feminism ,Boston ,MA: Long Haul Press.

21- (1984) Feminist Theory: From Margin to Center ,Boston ,MA: South End Press.

22- Irigaray ,L. (1977) This Sex Which is Not One ,trans. C. Porter (1985) ,Ithaca, NY: Cornell University Press.

23- Jordan ,W. (1968) White Over Black: American Attitudes Toward the Negro,1550-1812 ,New York: Norton.

24- Leab ,D. (1975) From Sambo to Superspade: the Black Experience in Motion Pictures ,Boston ,MA: Houghton Mifflin

25- Lubiano ,W. (1990) 'When Boys Collide: Gender Negotiations in African-American Cultural Studies ',paper presented at MLA Convention ,Chicago ,December.

26- Mellencamp ,P. ,Doane M. A. and Williams ,L.) ,eds) (1984) Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism ,Fredrick ,MD: University Publications of America.

27- Mercer ,K. (1987) 'Imaging the Black Man's Sex' in P. Holland et al. (eds) Photography/Polittics Two ,London: Comedia.

28- Modleski ,T. (1991) Feminism Without Women ,London: Routledge.

29- Moraga ,C. ,and Anzald?a G. ,eds (1981) This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color ,Watertown ,MA: Persephone Press.

30- Mulvey ,L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in C. Penley (ed.) (1988) Feminism and Film Theory ,London: Routledge.

31- Penley ,c.ed. (1988) Feminism and Film Theory ,London : Rout ledge.

32- Sanchez-Eppler ,K. (1988) 'Bodily Bonds: the Intersecting Rhetorics of Feminism and Abolition ',Representations 24 ,fall: 28-59.

33- Sedgwick ,E. K. (1985) Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire ,New York: Columbia University Press.

34- Spelman ,E. (1988) Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought ,Boston ,MA: Beacon Press.

35- Spillers ,H. J. (1987) 'Mama's Baby ,Papa's Maybe: an American Grammar Book' ,Diacritics 17 ,summer: 65-81.

36- Wiegman ,R. (1989) 'Negotiating AMERICA: Gender ,Race ,and the Ideology of the Interracial Male Bond ',Cultural Critique 13 ,fall: 89-117.

37- (forthcoming) 'Toward a political Economy of Race and Gender ',Bucknell Review.

38- (forthcoming) 'The Anatomy of Lynching ',Journal of the History of Sexuality.

Wright ,R. (1940; rpt 1966) Native Son ,New York: Harper and Row.

(١٠)

سياسة الزميل

سينثياج . فوكس

"هذا الفحش الأبيض، هذا التصعيد للشفافية يصل إلى ذروته في انهيار المشهد السياسي الحالي"

(جان بودر يلارد، استراتيجيات قاتلة" (١٩٩٠))

"يوجد أكثر مما ينبغي من التستوسترون هنا"

(تايلر من فيلم "نقطة الانكسار" (١٩٩١))

ينتهي فيلم "حالة القلب" Heart Condition (١٩٩٠) بلقطة ثابتة لصورة زفاف. في الأصل تجسد الصورة أسرة نمطية سعيدة: العروس المتوردة الخدين كريستال (شلو ويب) وابنها الرضيع وزوجها المبتسم موونى (بوب هوسكنز). ولكن بينما تنتقل الصورة تدريجيا من الألوان إلى الأبيض والأسود في نهاية الفيلم، نرى أن ابتسامة موونى ليست موجهة إلى زوجته الجديدة وطفله، وإنما يرسل ابتسامته إلى فضاء خالٍ محدد بذراعه الممتدة، فضاء يمتلئ ببطء بشخص ستون (دينزل واشنطون)، الزميل الشبح لموونى.

هذه الصورة المشوشة بشكل واضح تكشف ما كان يشغل بال الفيلم كله: هذه العلاقة المثيرة، المسببة للمتاعب بين جسدى ذكرين. وحدوث هذا الارتباط فوق جسد ستون الميت، إنما يدل على مشروع الفيلم المتناقض، وهو أن يقدم، وأن يمحو في

الوقت نفسه الاختلافات التى تهدد تحالف الزملاء الرجال. ومع أن حيلة الحبكة التى تقوم على جراحة زراعة قلب المحامى ستون فى قلب الشرطى المتعصب عرقيا مورنى مبالغ فيها كثيرا، إلا أنها تبرز أيضا التوترات الأيديولوجية والثقافية التى تشكل بنية نوعية "أفلام الزملاء" buddy film .

أولا يجسد القلب الذى يتشارك فيه الرجلان حرفيًا حالة الانسجام الذكورى الذى يبدو أنه يدرج هذه التوترات تحت وحدة واحدة لكل الذكور تصعد الفوارق العرقية والطبقية لإنتاج هوية ذاتية مستقرة. ولكن ثانيا هناك توترًا آخر لا تحله خاتمة الصورة، يظل معلقًا ومنزوع الجسد مثل شبح ستون نفسه. ذلك أن "فيلم الزملاء" يقوم بشكل نمطى بهدم الاختلافات ما بين الذكور بتفعيل تماثل غير مريح، وانتهاك للحدود ما بين الذات والآخر، الداخلية والخارجية، المشروعة والمحرمة.

والفريق المكون من الزميلين الشرطيين، الذى يحمل داخله التناقضات – فى خواص داخلية وخارجية عديدة – يجب دائما أن ينكر وأن يحقق ما تطلق عليه إيف سيد جويك مصطلح "الرغبة المثلية الاجتماعية الذكورية"، وهى المُتصل من المثلية الجنسية إلى رهاب المثل وبالعكس مرة أخرى (Sedgwick 1985) .

هذا التناقض يتكرر فى حركة أفلام الزملاء من الصراع إلى حله (بين الرجلين أو بينهما وبين بناء مسيطر عدائى)، فى متصل سردى يحتوى على محاور أصلية من الاختلاف العرقى والجيلى والسياسى والشعوبى تحت أداء جمعى من الفحولة غير العادية. ومرارًا و وتكرارًا تنتهى هذه الأفلام بالشريكين وهما يفجران كل الأشرار والمركبات القريبة من المكان. وتستعرض غزارة هذه الاستعراضات النفسية الجنسية (مثل المؤثرات الخاصة باهظة التكلفة والإعادات السينمائية لنفس الصيغة) بطريقة مجازية خشنة الطبيعة المتناقضة لسياسة الزملاء. وبالرغم من أن المعارك التطهيرية بلا انتهاء فإن التطهير catharsis الأخير يصبح متعذرا.

لكن مرة أخرى تتفاقم مشكلة الهوية الذاتية للذكر من خلال هذا الحل الظاهرى. ذلك أن هذا التفريغ الواضح يضع الثنائى الذكورى بين القطبين التمثيليين لاشتهاء المثل ورهاب المثل، فى حب لاستعراضاتهما الذاتية وعلى خصام مع تضميناتهما. وفى حصارها بين تقاليد "الرباط الذكورى" وبين الأعراف الخارجية العنصرية والمنحازة للآخرية الجنسية، لا تملك سياسة الزميل سوى أن تنفجر داخليا – وردود فعل بعض أفلام الزملاء الحديثة على هذا السيناريو الممكن التنبؤ به هيستيرية بشكل متوقع. وهذا المقال سيفحص جهود محو الجنسية المثلية من خلال استبدالها بالآخرية العرقية فى أفلام زملاء الشرطة التالية :"خارج الحدود" Off Limits(إخراج كريستوفر كرو، ١٩٨٨)، "السلاح القاتل" Lethal Weapon و"السلاح القاتل ٢" Lethal Weapon 2 (ريتشارد دونر، ١٩٨٧ و ١٩٨٩)، "المبتدئ" The Rookie (كلينت إيستوود، ١٩٩١)، "مدينة نيوجاك") New Jack City ماريو فان بيبلز، ١٩٩١)، "المطر الأسود" Black Rain (ريدلى سكوت، ١٩٨٩)، و"حالة القلب" (جيمس د. باريوت). من خلال عمل مسح لنشأة وارتقاء هذه الصيغة من الصدمة الثقافية لحرب فيتنام مروراً بـ "فارص"(*) حروب مخدرات ريجان / بوش، تمحو هذه الأفلام الحميمية والضعف المرتبطين بالجنسية المثلية من خلال "أزواج" الآخرين عرقيًا، وبذلك يحل هذا الانتهاك محل قلق الجنسية المثلية.

لقطات ثابتة

لعل أفضل وصف للرباط الذكورى السينمائى هو أنه عملية غير محلولة (تعيد) إنتاج اللقطات الثابتة بناء على طلب الصورة الأخيرة من فيلم "باتش كاسيدى وصبى صاندانس" Butch Casidy and the Sundance Kid (إخراج جورج روى، ١٩٦٩). هذه

(*) فارص Farse نوع من الكوميديا تغلب عليه المبالغات اللفظية والجسدية . (المترجم)

الصورة الشهيرة للإفراط القذفى الكارثى – حيث يجرى بول نيومان وروبرت ريد فورد باتجاه الكاميرا، يطلقان ويطلق عليهما الرصاص، ويموتان – تمثل التناقض الموجود فى صيغة أفلام الزملاء. فمن خلال اعتماده على شعبية نجمين من الرجال، يفاوض فيلم الزملاء أزمات الهوية الذكورية التى تتمحور حول أسئلة الطبقة والعرق والميول الجنسية، وذلك بتأكيد مقولات الجهاز الثقافى والمؤسساتى السائد.

السياق الذكورى السائد وأزمات الهوية المصاحبة له ليست شيئا جديداً. والاستراتيجيات النصية التى يشكل بها الرجال شراكة حميمة نشأت مما تطلق عليه جوان ميلينى "رباط المراهقة بين الشبان الصغار" (Mellen 1977: 15) فى سلسلة أفلام رعاة البقر المبكرة، والفيلم الحربى "ما ثمن المجد ؟" What Price Glory وفيلم المغامرات الرومانسى "لفتة طيبة" Beau Greta (1939)، وصولا إلى آليات أكثر إتقانا فى قمع الجنسية المثلية. ومع وصولها إلى سن النضج فى نهاية الستينيات استجابت أفلام الزملاء للظهور السياسى لقضايا الجنس والعرق من خلال "تحرير المرأة وحركة الحقوق المدنية". تصف مولى هاسكل هذه الحقبة بأنها "الفترة التى اكتشف فيها الرجال كل منهم الآخر. من خلال تحررهم من وضع ضبط النفس الرزين المقتضب، مدفوعين إلى ذلك بدافع وأسلوب "الاعترافات" اللذين سادا هذه الأزمنة. (362:1974). وعن طريق الحذف المتزايد للنساء من حبكات الأفلام، كما تكتب هاسكل، استطاع الرجال "أن يُخرجوا إلى الحياة مشاعر وعلاقات كانت محبوسة تحت السطح". (Haskell 1974: 363)

هذه "العلاقات" أعادت تشكيل هوية الذكر الأبيض الذاتية داخل أطر اجتماعية وسياسية تشهد تحولات جذرية؛ وهؤلاء الرجال بدون نساء حددوا هوية أنفسهم كشىء معارض لهذا الآخر (الغائب). أفلام "راعى بقر منتصف الليل" Midnight Cowboy (١٩٦٩) م. أ. ش" M. A. S H (١٩٧٠) و"معرفة جسدية" Carnal Knowledge (١٩٧٢) شكلت بناء الشركاء الذكور من خلال العداء الشرس للمرأة. ولكن فى الوقت نفسه فرض استبعاد النساء على هذه الأفلام إعلان إدانتها للاشتهاء المثلى المتضمنة وحتى

الصريحة ، ذلك أن هذه النصوص عملت بالضبط على جعل هذه المشاعر المرعبة "تحت السطح". (حتى بطل فيلم "ظهيرة يوم الكلب" Dog Day Afternoon(١٩٧٥) المزدوج جنسياً والمثير للتعاطف محدود بوضعه كمجرم.) رهاب المثل هذا أعيد تأطيره مرة أخرى خلال الثمانينيات، مع تطوير أفلام الزملاء لمعايير سرد أكثر تحديداً وأقل إثارة للشغب. الشخصيات المثلية (ويليام هيرت فى "قبلة المرأة العنكبوت" Kiss of the Spider Woman (١٩٨٥)) مثلا أصبحت توصف بأنها ضحية الاضطرابات العائلية والسياسية والاجتماعية.

من هذا المنطلق نفسه تحرص أفلام زملاء الشرطة المعاصرة على إضفاء الغيرة الجنسية على أبطالها بشكل بارز (من خلال الزوجات السابقات اللواتى لا يظهرن على الشاشة أو الحبيبات اللواتى يمتن على الشاشة) بينما تقوم بترسيخ الاختلافات الأخرى. ومن الأمور ذات الدلالة أن الانتقال من حقبة ريجان إلى حقبة بوش جلب معه المزيد من أفلام الزملاء ذات الصيغة الجاهزة التى تصور أعداداً أكبر من القتلى وأعدادا أكبر من فرق الزملاء المختلفى العرق والطبقة، والمزيد من الكوميديا التى تلعب على رهاب المثل. وتتوازى زيادة شعبية هذه الأفلام والقدرة على توقع كل أحداثها مع الاتجاهات الثقافية الأوسع. فمثلا ميراث إدارة ريجان – المتمثل فى التوجه نحو "إزاحة الحكومة من فوق ظهورنا" وبناء ترسانة الأسلحة الشاملة، وزيادة العنصرية – أفسح الطريق أمام توجهات بوش نحو فروع تنفيذية أكثر مركزية، و"انتصار" حرب الخليج، وتزايد عنصرية المؤسسة وإنكارها لذلك فى الوقت نفسه (كما يظهر فى إعلان بوش الكاذب– بشكل فاضح– أن كلارنس توماس كان"أفضل" مرشح لمنصب رئيس قضاة المحكمة العليا). (*)

وكما يرى مايكل روجين فإن العلاقة بين فرجة رئاسة ريجان وبين عمليات بوش السرية ليست متعارضة كما يوحى مظهرها .(Rogin 1990: 101) فخلق هذا اللاافضاء الوهمى بين الفرجة والسرية، كما يلاحظ روجين، يعتمد على دعم كل منهما للآخر. والتفاعل بين الممارسات العلنية والسرية لما بعد حرب فيتنام أصبح من شأنه أن ينتج "فقدان ذاكرة سياسى" (Rogin 1990: 103) قويا بحيث يمكن الحركة الرسمية (غير)

(*) كلارنس توماس أمريكى أفريقى اختاره جورج بوش الأب لتولى المنصب المذكور فى بداية التسعينيات من القرن الماضى ، رغم اعتراض الكثيرين على كفاءته وأحقيته بالمنصب ، كنوع من الادعاء بالمساواة بين البيض والسود . المترجم)

الشرعية "الخارجة على القانون" من أن تبدو بطولية. وكما تحافظ أفلام زملاء الشرطة متعددى العرق على قشرتها التقدمية سياسيًا، فإنها أيضا تقمع وتعيد إنتاج (لا) اختلاف الجنسية المثلية غير المرئى والمفزع.

فيتنام ، فيتنام

تلعب شعبية أفلام الزملاء التى سادت ما بعد حرب فيتنام والتى تبنى فوق الصداقة الحميمة الأسطورية بين الذكور فى زمن الحرب نوعًا من الحصن الأخير ضد الآخرية **Otherness** .

وإذا كان صحيحا، كما تقول سوزان جيفوردز، أن "إعادة تذكير أمريكا" قد مورست من خلال إطار النوع الجنسى فى تمثيلات حرب فيتنام **(Jeffords 1989: 1)**، فإن صيغة الزملاء تجسد هذه العملية داخل وخارج السياق الذكورى للحرب، وتعيد نقش التعارضات بين "أمريكا" الذكر الأبيض وبين الآخرين المختلفين عرقيًا. فيلم "خارج الحدود، مثلا، يحافظ على التناقض بين رهاب المثل واشتهاء المثل فى شكل



صورة ٢٤ دانى جلوفر وميل جيبسون فى « السلاح القاتل » .

هيستيريا أدائية، وذكورة منسحقة تتعافى بشكل تهكمى (وإن لم يكن بشكل كامل أبدا) من خلال أجساد النجوم المضروبة والدامية والمتحولة إلى فتش، انظر إلى البناء العضلى المثالى والمتكامل عرقيا لباك ماجريف (ويليام دافو) وألبابى بيركنز (جريجورى هاينز). إنهما يجوبان شوارع سايجون القذرة كرقيبين فى "سرية التحقيقات الجنائية للقوات المشتركة"، فى محاولة واضح أنها بلا جدوى لحفظ النظام، فى نزاع مع الفيتناميين الجنوبيين والشماليين ومع رؤسائهما أيضا.

وكما فى الكثير من أفلام الزملاء يرسم المقعد الأمامى من سيارتهما هذا الرباط بين ماجريف وبيب، محدداً خطوط أخلاقيتهما غير القابلة للإفساد وكذلك تقاربهما المكانى والزمانى وولاء كل منهما للآخر. (وهو يمثل أيضا موقع رغبتهما الشهوانية المتبادلة التى تستبدل، كالعادة أيضا، بالكوميديا: عندما يناقشان الجنس فى السيارة نرى ثمرة موز فى فم بيب بينما ماجريف يلتقط بيده من خليط بذور طعام صحى فى حجره). أما اختلافهما العرقى الأسود / الأبيض فيتراجع أمام قلق أكبر فى سايجون ١٩٦٨، الاختلاف العرقى الذى يعاد كتابته كاختلاف لغوى وقومى. والفيلم الذى بدأ عرضه عام ١٩٨٨، فى عز قيام إدارة بوش بإسكات قضايا العرق، يتجاهل هو نفسه مبرراته (خارج الشاشة) التى تتمثل فى العنصرية و"الحقوق المدنية" داخل الولايات المتحدة الأمريكية. وبدلا من ذلك يقدم الغزو العسكرى الأمريكى (كما تفصح عنه بوضوح خطبة ماجريف الساخرة ضد الصُفر "Gooks" القذرين "Slopes" .

إن ماجريف وبيب، الوحيدين والمعتمدين كل منهما على الآخر، يتمسكان بنظام أخلاقى يتعقبان من خلاله دال الاختلاف المنتهك، المتمثل فى سفاح يغتال العاهرات الفيتناميات اللواتى لديهن أطفال مخلطين أمريكيين آسيويين. أول شخص يشتبهان به، وهو مجند أسود، يقتل فى انفجار قنبلة يزرعها القاتل، ولكن ليس قبل أن يشجب موقف بيب قائلا: "ما الذى تريده، يا روشستر؟ " ملقياً الضوء على موقف بيب التاريخى المهزوز الناتج عن مشاركته لرجل أبيض فى حرب عنصرية. مع ذلك يتغلب ولاء الزملاء فى مواجهة البناء القيادى للعسكرية الأمريكية الفاسد، متمثلا فى القاتل

الحقيقى، الذى يتبين أنه رئيسهما المباشر، الذى يحمل الاسم الذكى الكولونيل ديكس (*) (فريدوارد).

ومهمة ماجريف وبيب الأخلاقية خارج هذا النظام تفاقم من ضعفهما المتبادل. عندما يتعقب ماجريف المشتبه الأول الكلونيل آرمسترونج (سكوت جلين) إلى أحد بيوت الدعارة، يراقب مختفيا وراء أحد النوافذ الضابط وهو يقيد أطراف امرأة فيتنامية إلى أطراف السرير الأربعة ويسحب سوطا للجياد. ولكن فزع ماجريف ينقطع سريعا عندما يمسك به رجال آرمسترونج. هذه المشاهد تصف البنى التقليدية للبورنوجرافية والسلطة غيرية الجنس: يؤكد عرى المرأة الآسيوية المكشوف على ضعفها، بينما تشير تلصصية ماجريف إلى "إحساسه بالذنب" الناتج عن مشاركته لأرمسترونج غير الأخلاقى، وبشكل أوسع، للغزو الأمريكى لفيتنام.

ومن الأمور الدالة أن جسد العاهرة يستبدل فى المشهد التالى بثلاثة من المشتبه فيهم الفيتناميين الكونج (الذين جرى "تأنيثهم") والذين يسىء آرمسترونج معاملتهم أيضا. وداخل *الهليكوبتر* مع آرمسترونج والمشتبه فيهم *الثلاثة*، يجبر ماجريف وبيب على إجراء استجوابهم الكولونيل بينما يجرى هو استجوابه للمشتبه فيهم. القضية المتحولة هنا هى اللغة. يظهر عجز الزميلين فى عدم القدرة على توجيه الأسئلة الصحيحة؛ يتحرك آرمسترونج خارج النطاق القانونى والإطار الأخلاقى للفيلم. فبعد أن يلقى بكل المشتبه فيهم من الطائرة، يؤكد براءته بأن يقفز هو نفسه من الباب.

البورنوجرافية، حسب ليندا ويليامز، هى وصف لعلاقات السلطة النوع جنسية. ترى ويليامز أن البورنوجرافية غيرية الجنس صلبة النواة هى بحث فى العلاقة بين اللذة الأنثوية غير المرئية والوضوح المرئى المفرط للذكر، وبذلك تطور قاموسا يسمح بمناقشة التشعبات الثقافية الأوسع للبورنو(Williams: 1989) . ومن ثم فإن الاختلاف

(*) كلمة Dick تدليل شائع لاسم ريتشارد ، ولكنها بالعامية تعني أيضًا " قضيب " و Dick هنا تشبه جمع الكلمة . (المترجم)

بين مشهد السوط ومشهد قفز آرمسترونج من الهليكوبتر لاينبنى على الجنس ولكن على السلطة. وينكشف عجز آرمسترونج عندما يقفز بعد الفيتناميين الكونج المشتبه فيهم. وفى الواقع يمثل الزميلان اللذان يراقبان الموقف عاجزين باعتبارهما رمزا الاستقلال الأخلاقى والسلطة authority الذكورية للفيلم.

اللقطة البعيدة لسقوط جسد الكولونيل تدل على انقطاع عميق فى الحدود الأخلاقية والسردية. حيث يصبح الذنب والبراءة فجأة نسبيين وغير مستقرين وليسا متعارضين بعد. وكما انهارت الفوارق بين الذات والآخر وبين الحليف والعدو فى صيغة الزملاء، كذلك يدل هذا الاختلاف المنهار الآن على شىء واحد هو فشل العسكرية والنظام الاجتماعى. وبتشابهها مع اللقطات السابقة للمعتقلين الذين قتلوا، تربط لقطة سقوط آرمسترونج بينهم جميعا كـ"ضحايا"، قتلة يحصلون على راتب ويتدربون رسمياً لعمل ذلك. الذنب فى هذه الحرب غير قابل للتصنيف. والعلامة اللا مجدية على ذكورة آرمسترونج هى إعلانه عن تحمله المسئولية.

الفرجتان المجتمعتان لموت آرمسترونج وعجز الشريكين ترسم وتشدد على العديد من الإطارات – اللغة (الفيتنامية والإنجليزية، الرطانة العسكرية التى تمحو الجرائم التى تتصف بها المهمة الأمريكية فى فيتنام). والجسد (إحصاء المفقودين اليومى الخاص بحرب الاستنزاف)،الولاء (لأيديولوجيا العسكرية الأمريكية التى تتطلب كل هذا الإفراط). و السقوط الذى يجسد هذه الفرجة الخاصة (والذى يتكرر لاحقًا فى سقوط ديكس المميت من نافذة الكنيسة) يذكر بما يطلق عليه جان بودريلارد "الجحيم السطحى [*]، عدم المصداقية والصنعة اللذين يتصف بهما "الإغواء" (Boudrillard 1992: 3). ويوحى "خارج الحدود" بأن هذا التخفى قابل للتبادل مع التظاهر المفرط وأكثر من ذلك أن هذا الإغواء (الذى يمكن أن يقرأ: تحويل المرء إلى ضحية victimization) ينسب الى النوع الجنسى –الأنثى– بحكم الثقافة فقط . وبإعلان براءته بجسده الميت يضخم آرمسترونج الفرجة المغرية على الاختراق والإفراط التى تميز الحرب.

(*) Superficial abyss لعب على كلمة abyss التى تعنى الجحيم السفلى المذكور فى المسيحية . (المترجم)

وتنطلق مواجهتهما مع ديكس من تناقض مماثل، عندما تنفجر سيارتهما. هذه المرة يقبض على بيب ويقتاده رجال يرتدون الزى الرسمى، ويهرب ماجريف، داميا، مرهقًا، عارى الصدر إلى شقة راهبة. (يزول فزعها عندما يغط فى النوم.) ولكن ماجريف يستدعى على وجه السرعة من فضائها البيتى الآمن عن طريق آداء بيب الفائق الاعتيادية خارج النافذة. بيب الذى يهرب بشكل إعجازى (ومستحيل) يمارس حلمه بأن يصبح نجم كرة سلة، تماما مع ضجيج الجمهور و"صفير" الكرة. وعندما ينضم إليه ماجريف، يتعاهدان على الولاء، ويجدان مفتاح اللغز الأخير، وفى النهاية يطلقان النار على ديكس، وهو يهدد بقتل الراهبة. وإطلاق النار المشترك بينهما على ديكس (بالحركة البطيئة) يجسد هذا الإفراط المغرى للاختراق، الأخلاقى بوضوح (فهما ينقذان راهبة).

يختتم فيلم "السلاح القاتل" بصورة مماثلة من إطلاق النار المزدوج، وهو نص يمتلئ بالقذف الشفوى المثلى الرهاب. هنا تتم إزاحة توتر اشتهاء المثل كأوضح ما يكون على العرق والطبقة. إن المشروع الذى يحدده "خارج الحدود" لنفسه هو عبور الحدود وإعادة ترتيب الولاءات خاصة التى تناسب سياقه الفيتنامى. وعن طريق إزاحة اختلافه الأكثر وضوحا ومن ثم الخادع على الأجساد الآسيوية (ذلك أن العدو كان فى الحقيقة رجلا أبيض) فإن الفيلم ينحاز إلى رباط الزمالة. وفى مشهد العناوين الأخيرة يصف بيب رسالته التى تلقاها من امرأة ذات "ثديين كبيرين"، بينما يقودان سيارتهما المحطمة، معلنا ومفاوضا غيريتهما الجنسية. "السلاح القاتل" يزيح بشكل أكثر انفعالا هامشه المثلى الاشتهاء حتى وهو يركز بشكل أكثر تركيزا على جسدى بطليه الذكوريين الجميلين.

فرجات سرية

انظر إلى محو ودمج جسدى الشخصيتين فى تصميم ملصق الفيلم: جيبسون ينظر إلينا مباشرة، بينما جلوفر يميل فى وضع "البروفيل" قليلا، وجهه إلينا ومسدسه مرفوع داخل الإطار. ويحمل الملصق عبارة تقول: "جلوفر يحمل سلاحًا. أما جيبسون

فهو نفسه سلاح. إنه الوحيد فى شرطة لوس أنجيليس المسجل باعتباره "سلاحًا قاتلا". إذا كان سلاح جلوفر يستعرض بوضوح، فجيبسون لا يحتاج إلى مثل هذا التصعيد. والفيلم نفسه يصحح هذا التحرر من المادة فى مقدمته التى نرى فيها ريجز (ميل جيبسون) ومورتوف (دانى جلوفر) عاريى الجسد. يستيقظ ريجز وحده عاريًا إلا من عباءته المنزلية المجعدة، كاشفا عن مؤخرته؛ أما مورتو فيفحص جسده الخمسينى، بشكل أكثر خفاءً تحت إطار حوض الاستحمام، بينما تغنى أسرته "عيد ميلاد سعيد". وكما تلاحظ روبين ويجمان، يستعرض هذا الجسد البورجوازى الأسود "النموذج غيرى الجنس المنزلى، الذى يشعر تجاهه ريجز المترمل حديثًا بالاغتراب (Wiegman 1991: 322) لكن الرابطة تُحدد بوضوح على أنها قلق الجسد الذكورى.

فى الوقت الذى يغامر فيه ريجز شبه الذهانى بقتل نفسه، فإن مورتوف مشغول بالحفاظ على نفسه. هذا القلق، مع ذلك ، يتفاقم ويُصور كشىء ذكورى من خلال تاريخهما كجنديين سابقين فى فيتنام. وكما فى "خارج الحدود" يعاد رسم فيتنام هنا كتاريخ ودليل على عملية الترابط والخيانة بين الذكور: تجار المخدرات الأشرار طيارون سابقون فى المخابرات المركزية، "زميل فيتنام" الأبيض يثير اللغز عندما يطلب من زميله مورتوف المساعدة، وريجز يلجأ كثيرا إلى خبرته بالأسلحة لفرض سلطته على شريكه الأكبر منه سنا. الماضى الفردى للرجلين يشكل علاقتهما الحالية ويعيد تشفيرها بمصطلحات الأداء والرغبة. هكذا إذن يجعل ريجز من أدائه فى الحرب وبعدها (تمكنه من الرماية) موضوعًا مرغوبًا فيه لنظرة مورتوف. وفى المقابل يقدم مورتوف موضوعا غير مرغوب فيه وهو "طبيخ زوجته".

وكما ترى تانيا موديليسكى، فإن النكتة الجارية فى كل من فيلمى "السلاح القاتل" حول طبيخ تريش مورتوف و"نحافة" زوجها الناجمة عنه ذات علاقة بـ "خوف الجسد الذكورى.. الذى يواجه بتحويل الجسد إلى ماكينة" .(Modleski 1991: 141-2) والغريب أن جسد ريجز الذى يشبه الماكينة هو الذى يتحول فى الفيلمين إلى بؤرة للقلق، والإحباط والغضب. هذا التركيز مثير للتهكم لسببين: الأول، كما ذكرت سابقًا، يقدم

باعتباره جسد ميل جيبسون الذى تحول إلى "موضوع جنسى". والثانى، لأن جسد مورتوف هو الذى يتعرض للخطر فى الحقيقة، فى كلا الفيلمين، فهو أسود وأكبر سنًا وأكثر تعرضًا للخطر بسبب مسدسه "القديم" وتصويبه الأقل دقة.

بكلمات أخرى يقدم الفيلم هذا الانكشاف الجسدى كوسيلة لإغواء الجمهور وأيضا كعميل يحقق الترابط الذكورى. فى "السلاح القاتل" مثلا، بعد أن يستوحش ريجز على ثلاثة من تجار المخدرات مما يثير رعبهم ويجعلهم يبولون على أنفسهم، يعود إلى منزله لينتحب أمام صورة زوجته الميتة ويضع مسدسه فى فمه، ويتخيل تفجير نفسه. (فيما يتعلق بذلك على كل حال فإن ريجز سرعان ما يُغفر له عند مقارنته بالمجنون الأبيض الآخر، السيد جوشوا / جارى بوزى الذى يبدى حماسًا مجنونًا لحمل سلاحه وإطلاق النار.) إن هيستيريا ريجز التى تستخرج العدوان الذكورى النمطى مع إعادة وضعه كشىء مدمر للذات، تقوم أيضا بدمج "التشويش العصبى الذى يعقب الصدمات" بالاكتئاب الميلودرامى البكائى، بـ هشاشة "أنثوية" وحضور مبالغ فيه. ترى جيفوردز أن سرديات فيتنام تعتبر "أفضل وسيلة مباشرة للدخول إلى شرح أيديولوجية النوع الجنسى بسبب منطق الاختلاف الجنسى البارز فيها" .(Jeffords 1989: 84) ، ويمكننا أيضا أن ننظر إلى هذا الشرح كما لو أنه يمنح الحياة لعلاقة الزملاء من الجنس نفسه، هذه العلاقة التى ترفض الدخول المباشر إلى أيديولوجية النوع الجنسى التى هى سبب المشكلة.

على سبيل المثال، نجد أن أثر "تحول" ريجز النوع جنسى الكامن – هيستيريته – تغطى بكثافة بما يطلق عليه لين جويريش مصطلح "الذكورة الفائقة" hypermasculini-ty، وهى رد فعل ضد غارات غزو المؤنث .(Joyrich 1990) هنا يقدم بعث ذكورة الزميلين الفائقة من خلال التشفير الثقافى الثقيل لـ "فيتنام"، هذه التجربة التى تحدد من خلالها الاختلاف (الجنسى) "فى الوطن" وعاد ليتكرر "فى العالم". عندما يدعو مورتوف ريجز إلى منزله للعشاء، يحدث الترابط بينهما عقب العشاء، على متن قارب مورتوف ، وعندئذ عندما يتبادلان النظر عبر السرير الموجود فى شاحنة ريجز. هذا الولاء المثلى

اجتماعياً (homosocial) الذى يجرى تطقيسه يبرر كل أشكال الانتهاكات الأخرى. هذه الـ "فرجة سرية" للذكورة الفائقة تغذى ترابط ريجز ومورتوف. ويصل يومهما الأول معًا إلى ذروته عندما يتذكر ريجز دوره فى برنامج "فونيكس" – "العنقاء" – فى جهاز المخابرات المركزية. يسحق ريجز علبة البيرة بيده قائلا: "عندما كنت فى التاسعة عشرة قتلت رجلا فى لاوس من على بعد ألف ياردة برصاصة بندقية وسط ريح عاتية". يجيبه مورتوف: "هل أعجبك طبيخ زوجتى ؟ " فيقول ريجز : "لا" .

هذا الحوار اللامترابط يؤّمن و"يطبع" رباط الذكورة حول شواء الزوجة المحترق، وفى الوقت نفسه يوحى بحميمية العنف الذكورى: "فكرة أن تقتل رجلا" هى بوضوح تجربة مشتركة لدى العسكريين ورجال الشرطة. أكثر من ذلك فإن الإشارة إلى "فونيكس" (التى استهدفت وأدت إلى مقتل حوالى عشرين ألف فرد خلال الحرب) تخلق علاقة مضاعفة بين التاريخ والأسطورة، التى كانت فيها "فونيكس" فرجة سرية جدا فى الواقع. وإذا كان صحيحا، كما تكتب روجين أن "الفرجة والسرية هما ما يميزان الخصوصية السياسية للإمبراطورية الأمريكية فيما بعد الحداثة" فإن واحدا من أبرز أسرار هذه الإمبراطورية هو فرط العنف الذى تتسم به صور الرجال والذى يتم استعراضه وإنكاره فى الوقت نفسه (Rogin 1990: 103) . والأكثر من ذلك، كما ترى روجين، هو "فقدان الذاكرة السياسى" الذى ينتج ويعيد إنتاج الأبطال والأساطير البيضاء. فقدان الذاكرة هذا هو ما يخلق المفارقة عندما ينبه ريجز شريكه الأسود إلى شرور (النظام العنصرى) فى جنوب أفريقيا فى "السلاح القاتل".

علاوة على ذلك فإن الجسد الذكورى الأبيض هو الذى يتحمل ويزيح معظم العنف القاتل فى الفيلم الأول، من خلال "موت" ممسرح. فريجز الذى يطلق عليه الرصاص من قبل الأشرار، يبعث مثل "العنقاء"، بفضل السترة الواقية من الرصاص، ويظل جسده بكرا، غير مخترق. وعندما يقوم الشريكان بإنقاذ ابنة مورتوف المخطوفة، يفاجئ ريجز الأشرار ويطلق عليهم الرصاص وهو غير مرئى ومنيع كما يبدو أيضا . أما الإمساك به مرة أخرى فيطيل السرد ويسمح أيضا بالمعركة التطهرية **cathartic** الأخيرة وجها لوجه

مع نظيره الذهاني، السيد جشوا. كذلك يضيف الإمساك بريجز إلى وجهة نظر سياسة الاختلاف العرقى فى الفيلم حين يسمح بتعذيبه عارى الصدر بالصدمة الكهربائية بواسطة سفاح اسمه "شن". هذا الاستعراض للذات وهجوم ريجز المميت على شن يوحى، كما تشير مودلسكى، إلى "هزيمة العدو الآسيوى التى كنا غير قادرين على تحقيقها منذ عشرين سنة مضت" (Modleski 1991: 143) .

من ثم فإن "بعث" ريجز وفقدان الذاكرة السياسى فى الفيلم يؤديان معا نوعًا من التنقيح التاريخى، حتى أن البطل الأبيض يلعب كل الأدوار. انقاذ مورتوف وابنته (التى سجلت باكرا انجذابها لريجز) يمكن ريجز من لعب أدوار الرجل النبيل الأبيض والبطل الهمجي الفحل موضوع الرغبة الجنسية للنساء، وتحرى الشرطة المخلص، والمتشرد الخارج على الشرعية. وقيام الشريكين بإطلاق النيران المشتركة على جوشوا الأمهق(*) يصور بالحركة البطيئة الاختراق والإفراط فى اللحظة نفسها، صورة تخالف معايير السرعة "بشكل مبالغ فيه" وإطلاق نيران كثيفة "بشكل مبالغ فيه" من قبل الشريكين اللذين يبدوان منهكين عقب ذلك. وبينما يضعان ختم شراكتهما بالرغم من خصومتهما السابقة، فإن هذا التفريغ الانفجارى يبدد اختلافات العرق والطبقة ويقمع الشحنة مثلية الاشتهاء التى تحركه. وبينما يتبادلان النظر فى أعقاب الانفجار، دامجين بين الذات المتفرجة والذات الفاعلة، يتم رسم الصورة العملية التى من خلالها، كما تقول جيفوردز، "يمكن للذات أن تتعرف على نفسها فقط من خلال الفرجة وكفرجة" (Jeffords 1989: 16) .

إن القلق الذى يحرك هذه الفرجة يدمج بين الجنس والعنف، ولكنه بشكل أكثر توكيداً يزيح الجنسية المثلية عن طريق العنف. ورهاب المثل الصريح الموجود فى "السلاح المميت" (عندما يربت مورتوف مؤخرة ريجز ليطفئ النيران التى اشتعلت فيها يقول له ريجز "ما أنت ؟ شاذ ؟") يتكرر من خلال جمل لاذعة الكوميديا، بل ويتحول إلى شخصية كوميدية لرجل "شاذ" اسمه ليو (جوبيتش) فى الجزء الثانى. وبشكل متناقض

(*) الأمهق هو الشخص بنى البشرة أبيض الشعر قرنفلى العينين . (المترجم)

يحافظ "السلاح المميت ٢" على إفراط ريجز الرهاب - مثلى (والأكثر جنونا بشكل عام) من خلال التركيز الأكثر حدة على حميمية الزميلين متعددة العرق الذكورية. والشحنة مثلية الاشتهاء التى يعبر عنها كغضب فى الفيلم الأول تتوسط العنف هنا. فمثلا ينقذ ريجز مورتوف من مرحاض مزروع بقنبلة : سروال مورتوف ساقط، ويقول له ريجز "أنا أعلم" وكلاهما ينظر فى عين الآخر. وعندما تنفجر القنبلة ويتطاير المرحاض من النافذة، يقفز الاثنان فى حوض الاستحمام، حيث يطلب ريجز من مورتوف أن ينهض من فوقه قبل أن يراهما أحد.

هذا العناق يظهر مع الصورة الأخيرة لمورتوف وهو يحيط ريجز الذى يوشك على الموت بين ذراعيه. وإذا كان الاقتراب من الموت يسمح بهذه الصور المبالغ فيها للاتصال بين الذكور، فهو أيضا يربط بين العنف والجنسانية، إلى حد استبعاد النساء ببساطة من السيناريو. فأسرة مورتوف تترك المدينة و شريكة ريجز الأنثى (التى تعمل سكرتيرة للأفريقيين الجنوبيين) تقتل، وبشكل مذهل يعلم أن قاتلها هو الرجل نفسه الذى قتل زوجته، التى كان يبكيها بحرارة فى الفيلم الأول. وعندما ينحى مورتوف شارته لكى يساعد ريجز على "نكاح" "fuck" الأشرار، فهما يحددان الآخر القابل للاختراق، بدلا من الحدود القانونية المشروعة، باعتباره حد الهوية الذاتية للذكر. وبعد قتل كل الأشرار الجنوب أفريقيين، يعانق مورتوف ريجز الجريح ، حتى نسمع صوت صفارات عربات الشرطة والإسعاف، وعندئذ يطلب ريجز من مورتوف أن يتركه لأنه "لا أريد أن يرانا أحد فى هذا الوضع".

جنس جماعى

تحافظ هذه الأفلام على سرية الحميمية الذكورية وضعفها من خلال "الزواج" بين الآخرين عرقيا، حتى يزيح انتهاك الاختلاف بين الأبيض والأسود محل قلق المثلية الجنسية. فى فيلم "المبتدئ" يتم التعبير عن قابلية الذكر للاختراق من خلال مواجهات كلا الشريكين مع نساء لاتينيات، الأولى هى الشريرة ليزلى (سونيا براجا)، وفى المشهد الأخير مع شريكة جديدة. حتى وهى بيضاء، كما فى حالة حبيبة المبتدئ ديفيد

أكرمان (شارلى شين)، ابنة الطبقة العليا سارة (لارا فلين)، يصبح خطر المرأة على الترابط الذكورى مشكلة الفيلم المحورية وغير المحلولة فى النهاية.

ديفيد المعذب بالشعور بالذنب بسبب موت أخيه فى حادث (بشكل مناظر للرفيق الميت الذى تم تركه فى أفلام حرب فيتنام)، يعانى من الكوابيس. وعندما تسأله سارة "لماذا تفعل ذلك بنفسك ؟" فإن الإجابة واضحة. إنه، مدفوع بالرغبة فى التكفير، يتبرأ من أبيه الثرى (توم سكيريت) لكى ينضم إلى الشرطة. إن التنويه باحتياج ديفيد المراهق إلى نظام ذكور وإلى أب ربما يكون نوعًا من الاختزال فعثوره على الاثنين فى شخصية نيك (كلنيت إيستوود) يكون اجتياحيا ومُستهلِكا. ولكن الطريف أن العلاقة بين الزميلين تحدث فى شكل "تأنيث" لكل من نيك وإيستوود. ولكن مع أن هذه العملية تبدو كنزع للذكورة، إلا أنها تسفر أيضًا عن تحول نيك الى "النوع الجنسى الفائق" hyper gender، وهى قدرة انتهاكية على تجسيد كل الأدوار، الضعيفة والمتسلطة.

نيك الذى يبدأ كرجل رجعى ينتمى للطبقة العاملة ويدخن السيجار يشهد تحولا عكسيا تجاه ديفيد مبنيًا على أشكال متنوعة كراعٍ له ومسيطر ومستغل. والاختلاف بينهما، الذى كان يقرأ كأفضل ما يكون على مستوى السن والطبقة، سرعان ما يتحول إلى الجنسانية، أو إلى الاختراق البدنى العنيف الذى يدل على الضعف "مثلى الجنس". يتعقب نيك وديفيد، كضابطين فى وحدة مكافحة سرقة السيارات بلوس أنجيليس، لصًا بغيضًا وناجحا اسمه ستروم. وستروم قام مؤخرًا بقتل شريك نيك السابق، وهو رجل أسود، مما يدفع نيك إلى الاستياء من ديفيد وإلى الرغبة فى الانتقام. ويلعب دور ستروم الألمانى الممثل البورتوريكى راؤول جوليا، مما يساهم أيضا فى تشويش مسائل الهوية العرقية والشعوبية.

علاقة السلطة المتحولة بين نيك وديفيد بدأت فى بار، حيث تعرض الشريك الأصغر للضرب المبرح على يد مجموعة أكثر خبرة منه من أهل المنطقة. ويقول نيك وهو ينظر إلى جسد ديفيد: "لم أكن أعلم أنك كنت فى جنس جماعى مثل هذا". هذا المشهد يعقبه

قطع على الشريكين فى منزل نيك يحتسيان البيرة ويتحدثان عن الدراجات البخارية، فى أول دخول لنيك إلى الفضاء السردى والمكانى للرجل الأكبر منه. عملية الارتباط هذه تنقطع وتتقوى فى الوقت نفسه عندما يصاب ديفيد "الهاوى" بطلقة فى ظهره من قبل ليزلى، شريكة ستروم، خلال هجوم الشرطة غير المتقن على المكان. يقوم ستروم وليزلى بخطف نيك ويتركان ديفيد ليواجه الموت.

يواصل الفيلم تركيب ملحوظة "الجنس الجماعى". يرتدى نيك درعا واقيا، مثل ريجز فى "السلاح القاتل"، مما يجعل موته وهما. وعندما يبحث عن نيك يجده مقيداً فى مخزن مزود بصف من شاشات عرض الفيديو. ولكن إنقاذ ديفيد يتأخر على منع ليزلى من "اغتصاب" ريك. يشير "الاغتصاب" إلى قابلية الانتهاك من قبل الآخرين (ولنتذكر ورطة إيستوود المماثلة فى فيلمى "أسمعنى أغنية غامض" (١٩٧١) و"المخدوع") The Beguiled(1971)، وهو هنا مبنى بشكل أوضح كنوع من الشذوذ الجنسى، يصفه بودريلارد بأنه "تظاهر المرء بأنه يتعرض للإغواء دون أن يجرى إغواؤه، دون أن يكون قادرا على أن يجرى إغواؤه " .(Bouduillard 1990: 22) والسؤال هو: أيهما الأكثر شذوذاً هنا ليزلى أم نيك؟ إنها ترتدى حذاءً ذا كعب عالٍ مدبب وفستاناً مزركشا أسود وتغتصبه بتهديده بسكينها. ويتضاعف استعراض السلطة الأدائية والاختراقية عندما تدير كاميرات الفيديو حتى تظهر صورتهما بالأبيض والأسود على العديد من شاشات العرض.

تقول ليزلى: "الآن سآخذ شيئا أتذكرك به عندما تموت ألست تعتقد أنك رجل حقيقى ؟ هه ؟" ثم تواصل وهى تباعد ما بين ساقيه وتجرح جبهته وتلعق الدماء "رجل أمريكى قوى حقيقى ؟". وتشير السخرية فى نبرتها إلى لا واقعية هذه الصورة، مما يجعل ضعف نيك هدما لـ "قناع شخصية" persona إيستوود البطولية. ولكن هذه التعرية ، مثل "موت" ديفيد، أدائية، زائفة وشاذة. واختراقها لا يمكن مقارنته باختراقه هو "الحقيقى". ويوضح تبادل الأدوار بينهما شذوذ المشهد واستخدامه لقدرة الأجساد التمثيلية بدون أى "حقيقية" فعلية. تجبره ليزلى على عض رصاصة فضية معلقة فى

سلسلة حول صدرها، وتتنهد: "لا تتركها". ولكن هذا البناء الإشكالى لـ "اغتصاب" نيك يبدأ فى الحقيقة بفكرة أن هذا "الترك" خيانة، ترك يتضاعف عندما يرى كل من ستروم وديفيد الشريط ويحللانه بطريقة مختلفة.

يتأخر إنقاذ ديفيد لـ نيك جزئيا لأنه يضطر إلى إنقاذ سارة من أحد رجال ستروم. وهو يقود دراجة نيك البخارية حرفيًا داخل الباب الأمامى (الهش بشكل مذهل)، فى الوقت المناسب بالضبط لسحب الشرير من فوق سارة. وبعد أن يتقاتل الرجلان لدقائق تلتقط سارة مسدس ديفيد وتطلقه على الشرير اللاتينى حتى تفرغ رصاصاته الست، فى ثانى استعراض بالفيلم للاختراق الأنثوى المتعدد الأعراق والمفرط. وبالفعل يصاب ديفيد بالرعب ويثور عليها لأن الرجل الميت كان يعلم مكان نيك : "لو كنت أريد أن أقتله لأطلقت عليه النار بنفسى!" وكونه يعثر على نيك، على كل حال، فى الوقت الذى يسمح له بمشاهدة شريط الفيديو، يربط صور الاعتداء هذه بفقدان الذات الذى يحدث خلال الأداء. و"الاغتصاب" المتكرر كصورة يربط بين التهديد والدغدغة الناتجين عن الهوية السائلة - المتضمنين فى وصف بودريلارد للمؤنث "الغامض" الذى يمثل مثل هذا الانتهاك - هذه الهوية السائلة التى تتشربها ذكورة نيك المفرطة. وبالفعل نرى أن نيك، عندما يقود السيارة هاربا هو وديفيد عبر نافذة الدور الثانى والمبنى ينفجر حولهما، يصبح سرياليًا، مشتعلا، فى حالة انتشاء بالطيران بالحركة البطيئة.

هذه الصورة توحى بسكون واستقرار غريبين يعودان إلى جسدى ديفيد ونيك وهما يصطدمان بالأرض. إنه جاهز للجرى وممتلئ بالفحولة الدائمة. مع ذلك تظل الأجساد الذكورية فى "المبتدئ" محصنة جوهريًا، بالرغم من جهود السرد غير العادية للحفاظ عليهم. إغواء ديفيد على يد نيك يوازيه إغواء نيك على يد ليزلى (وبالمثل إغواؤها هى بفكرة أنه إيستوود" الرجل الأمريكى القوى الحقيقى؛ وهو إغواء يمحوه هذا السرد نفسه)، أن تكون رجلا "حقيقيا" يعنى أن "يحافظ المرء على استمراره". مع نهاية الفيلم يجرى إنقاذ نيك مرتين من قبل ديفيد، الذى يكفر بذلك تمامًا عن إحساسه بالذنب تجاه موت أخيه وضعفه الخاص. يرقى نيك إلى رتبة كابتن ويحصل ديفيد على شريك جديد

هو هيزر توريس التى تعمل جنسيتها وزيها الرسمى على استعادة شخصية ليزلى الجامحة فى شكل أكثر ألفة، مما يوحى بأن انقطاعها المفرط كان فى الحقيقة "مجرد" أداء، فى حين يظل رباط الذكورة كشىء متنافر.

إنها مسألة موت

عدم الاستقرار هذا يقدم- بشكل مضخم- فى فيلم "المطر الأسود"، حيث يستبدل الشريك لا فى النهاية، ولكن فى منتصف الفيلم. وكما فى "فوق الحدود" فإن عملية الترابط تتحدد وتتحتم من خلال شعور الزميلين بالاغتراب عن الثقافة المحيطة بهما. نيك (مايكل دوجلاس) وتشارلى (آندى جارسيا) محققان من نيويورك يرافقان أحد المجرمين لتسليمه فى طوكيو فيهرب منهما فى المدينة الممتلئة بأضواء النيون والفساد والتكنولوجيا الفائقة. تنشأ الروابط بين الغيرية الجنسية والعنف فى هذا الفيلم كشىء تمثيلى representation تماما كما فى فيلم ":مدينة نيو جاك". ولكن ما هو غير ممثل فى هذين النصين هو ما يتعلق بصميم انشغالها بالضعف والانتهاك الذكوريين. وبشكل غير مألوف يركز هذان الفيلمان بشكل محدد على العرق. ولكن كليهما يتراجعان عن هذه المقدمة المتطرفة على ما يبدو ، لينغمسان فى التعبير عن أزمة الهوية الذكورية الأقل صداما والأكثر ألفة. وبالفعل يمحو "مدينة نيو جاك" العرق بالعودة إلى موضوع الجسد واختراقه بالمخدرات: "ليست مسألة أسود وليست مسألة أبيض. إنها مسألة موت".

وكما يظهر من بنية أفلام الزملاء، فإن هذه هى أيضا "مسألة" ذكورية (أو كما يصفها دينزل واشنطون فى فيلم المخرج سبايك لى"أنغام بلوز أفضل" : Mo Better Blues " إنها مسألة قضيبية"). وإذا بدا أن هذين الفيلمين يدوران "حول" العرق (الآسيوى والأبيض فى "المطر الأسود" غير الموفق فى عنوانه، والأمريكى الأفريقى والأمريكى الإيطالى فى "مدينة نيو جاك") إلا أنهما فى الحقيقة مهووسان بالأسطح ويحولان العرق إلى مجرد لون. والفيلمان المجزآن والمتحللان من السرد الخطى يبنيان أسطحا ويقدمان

الأجساد الذكورية كمواضيع جنسية وجثث مخترقة وتناقضات مليئة بالقلق. وكل منهما يصور أزواجا من الزملاء متعددين متنقلين، وفى كل عنف متبادل يقوم الفيلمان بتشريع معايير جنسية وأخلاقية جديدة، ومعيدين إنتاج الفزع من الجنسية المثلية فى هيئة ذكورة فائقة مركبة.

"المطر الأسود" يصور خطر الرغبة المثل اجتماعية كنوع من الانتهاك للاختلافات الثقافية بين الأفكار المثالية الذكورية. فى بريق وضجيج طوكيو غير المحتمل يصبح نيك وتشارلى على الفور ذوات مشوشة محاطة بمبانٍ وأزياء غريبة و مواضيع مثيرة للريبة من قبل نظرات اليابانيين الفضولية. ورجال شرطة طوكيو يظهرون كقطيع غير محدد الشخصيات وسهل الانقياد. أحدهم، وهو ماس (كينى تاكاكورا) يخبر نيك: "أنا جزء من الجماعة" وهو ولاء يتعارض مع الفردية الأمريكية التى يبدو وكأنها فطرية.

وبالمثل يعيد الشريكان فى "مدينة نيو جاك" تعريف نفسيهما وفقا لبيئتهما المدينية المتحولة. فى البداية يحتقر الشرطيان الشريكان سكوتى (أيس تى) ونيك باريتى (جاد نيلوس) كل منهما الآخر بسبب اختلافهما الثقافى (تقرأ : العرقى). باريتى، وهو الرجل الأبيض الوحيد فى فيلم يتمحور حول السود يواصل عزل نفسه عن الضباط الآخرين (ومنهم الأمريكى الصينى) ويرفض خطابهم واصفًا إياه بأنه " مسألة سوداء نوعا ما". لكن هذا الاختلاف سرعان ما تبطله عضلات الزميلين الأخلاقية، وذلك من خلال اتحادهما ضد أباطرة المخدرات السود وهو ما يجعل من ذكورتهما أيضا نوعًا من الفرجة الأخلاقية. وعلى النقيض نجد أن شريكى العصابة السوداوين، نينو (ويزلى سنايبس) وجى مانى (ألين بين) يطلقان على نفسيهما اسم "الأخوين كاش مانى"(*) (CMB) ويطلقان على وكرهما اسم المؤسسة محولين على الفور هويتهما الذاتية إلى شىء مادى.

فى "المطر الأسود" أيضا يخفى السطح الاختلاف الثقافى بإعادة إنتاجه على هيئة تماثل. وكون نيك وتشارلى يطاردان مزورا لا يوحى فحسب بالطبيعة المتقلبة للجوهر

(*) Cash Money تعنى " المال النقدى "

والمظهر، وإنما أيضا بانحدار الرغبة إلى مستوى الاستهلاكية. نيك نفسه مزيف، فهو شرطى يعقلن لا أخلاقيته باعتبارها رد فعل ضد النظام القمعى، الذى يرمز له المكتب البنى الداكن المغلق لرئيسه الأعلى الذى يضطهده ، ولكن وهمه هذا هو رد فعل على خطر *الترويض الذى* يواجه ذكورته "*الحقيقية*". ومثل نيك إيستوود فإن نيك دوجلاس رجل يتم تعريفه من خلال المقاييس الأيقونوجرافية. يفتتح الفيلم بسباق للدراجات البخارية بين نيك وبلطجية الميناء، ولكن فحولته الحساسة للغاية شىء يدعو للفخر، لأنه يشارك فى السباق ليحصل على بعض المال لمساعدة الأطفال. إن إسرافه وضعفه هما بالضبط ما يجبره على إعادة تسوية هويته الذكورية. فنيك العدوانى سريع الانفعال يضطر إلى الاستسلام فى موقف المتفرج العاجز ثلاث مرات: مع تشارلى، عندما يشاهدان حادث قتل فى مطعم بنيويورك، وعندما يتم خطف سجينهما فى طوكيو، والمرة الثالثة عندما يقتل تشارلى على يد شباب "البانك"(*) راكبى الدراجات البخارية *اليابانيين*.

وشريك نيك الجديد، ماس، هو فى جوهره تشارلى وقد بعث وتغيرت ملامحه، حيث يواصل تولى دور ضمير نيك الأخلاقى. نيك الذى يهيم وحيداً فى هذا البلد الأجنبى يحتاج إلى ماس ليترجم له لغة القانون الذى يتجاهله نيك أو يعارضه باستمرار. وإفراط نيك يتوسطن ليس فقط بوجود ماس، ولكن أيضاً من خلال بناء الفيلم لعدو أكثر وحشية وهو الشاب الشرير ساتو، الذى يقوم بقطع أحد أصابعه ضمن طقوس شعيرة يابانية. هذا البتر للجسد وقطع رأس تشارلى يحددان حدود ذكورة "أخلاقية"، وإفراط بدائى ومدمر للذات وغير قابل تكراره، يختلف فى النوع عن الإفراط المتكرر الذى ينظم رابطة الذكورة.

غضب نيك شىء مألوف ومفهوم، كنتيجة لعنف الآخر الإجرامى. وهو يستجيب لذلك بحماس طاغٍ. أما ماس، الذى يمارس فنون القتال اليدوى فى بيئة منظمة، فيقاوم

(*) بانك Punk تعنى الكلمة فى الأصل البغى أو الشباب المتشرد وتطلق الآن على الشباب المتمرد الذى يرتدى الملابس الغريبة ويدمن المخدرات والصعلكة . (المترجم)

فى البداية تبنى قضية نيك. ولكن عقب مقتل تشارلى يقبل أخذ شارة الرجل الميت، رمز الأخلاقية المنظمة، بينما يأخذ نيك مسدسه، رمز هيستيريته وخصاء / قطع رأس شريكه. وبناء على ارتباطه المبكر بتشارلى الذى يتخذ شكل الفرجة (فهما يغنيان ثملين على المسرح فى أحد الملاهى الليلية)، ويكشف ماس عن جانب "أمريكى" غير رسمى)، يصاب ماس بالعدوى، أو بالاختراق، بما يمكن أن يطلق عليه "فيروس" غضب نيك المُحق فى عين نفسه.

يضع "مدينة نيو جاك" رباط الذكورة أيضًا فوق جسد ميت لعميل سرى أسود اسمه بووكى (كريس روك). وإحباط سكوتى ونيك المتبادل من موته يعيد تشكيل صراعهما العرقى كنوع من الإفراط الذكورى المبرر، والنبيل أيضا. وبينما يشعر سكوتى بالمسئولية يكشف نيك عن أنه كان ذات يوم " قمامة بيضاء فقيرة، بوكى"(*). وبينما يسكران حتى الثمالة فى هياج تنافسى، يقرر الشريكان البائسان واللذان توثقت شراكتهما أن ينتقما من نينو مهما كلفهما الأمر. وعقب هذا المشهد مباشرة نرى الجسد الذكورى الفاسد تماما، نينو، وهو فى الفراش مع حبيبة أخيه جى مانى؛ وكون هذا المشهد يركز على صدر نينو الرياضى عوضًا عن جسد الفتاة يوحى بهوسه غير العادى بجسده ومظهره (وهو ما يتم توكيده عبر الفيلم بملابسه ذات الألوان الفاقعة وارتدائه للحلى وقصة شعره الملفتة). وبشكل واضح تتم إزاحة قطع نينو لشراكة "الأخوين كاش مانى" المثلية اجتماعيا إلى قيامه بخيانة جسد "أخيه" لكى يشبع جسده هو. أو كما يقول له جى مانى: "لقد نسيتنى يا رجل، أنا أخوك".

وتحدث خيانة نينو المطلقة – وهى قتله لجى مانى – عندما يعلم أن شريكه دعا واحدًا من الشركاء الآخرين، وهو الشرطى سكوتى، دون أن يعلم هويته، إلى دائرة "الأخوين كاش مانى". وفوق أحد جسور المدينة يواجه كل منهما الآخر، ويشكو نينو من خيانة جى بإدمان المخدرات: "هذا القضيب الزجاجى الذى تمتصه" وفى المقابل يرجوه جى: "فلنلم شملنا يا رجل، أنا وأنت. فلنصبح عائلة مرة أخرى". ولكن عند هذه النقطة

(*) بوكى Pookie كلمة عامية تعنى الشخص مثار السخرية من الآخرين. (المترجم)

يصبح الصلح مستحيلا. يعلن نينو عن موافقته على أن يصبح مرة أخرى "حارس أخيه" ثم يطلق النار على رأسه.

هذه الخيانة يتم تجنبها فى "المطر الأسود" لأن تشارلى يموت. وفى محله يقوم ماس بتعقيد أداء النوع الجنسى داخل الفيلم ويسمح لنيك بالتكفير. وماس، الذى "يتأنث" بفضل ملامحه الآسيوية، وصوته الناعم ورفضه للعمل بشكل مستقل، يستوعب ذاكرة تشارلى. وبالمثل يصبح أيضًا النموذج الذى تتطور إليه حساسية نيك الأخلاقية وقراره الأخير بإعادة ساتو إلى السلطات اليابانية بدلا من قتله فى نوبة غضب انتقامية.

وفى نهاية الفيلم يتخلى نيك عن الأطباق المزورة المسروقة لماس ويقدمها له ملفوفة داخل قميص مفتوح الأزرار على شكل هدية. ويؤكد إظهار التحضر هذا على تغير شخصية نيك، وكذلك على تغريب westernization ماس. وهيستريتهما المشتركة يتم إجازتها وتخريبها "أيضًا من خلال هذا الفعل الذى "يحفظ ماء وجه" الاثنين.

ويقدم "مدينة نيو جاك" أيضا الارتباط الثنائى للمختلفين عرقيًا اللذين يجمعه التكفير المتبادل، وبذلك يزاح إحباطهما الشهوانى إلى العنف ضد طرف ثالث. "الرجل العجوز" الذى يمثل بشكل مقصود الغضب الجماهيرى غير المنطوق من مواصلة نينو لمخالفة القانون، يقوم باغتياله على سلم المحكمة. ويشيح سكوتى بنظره مدركًا أن الرجل الأسود سوف يعانى بسبب انتقامه. أما نيك فيبتسم رغمًا عنه من منظر الشرير الميت، فهو رجل أبيض قادر على أن يحب العنف وتبادلهما للنظر على السلم يذكرنا بفرجة أخرى أكثر دموية فى بداية الفيلم، أثناء تبادل إطلاق النار داخل مستودع حيث قام كل منهما بإنقاذ الآخر. نيك يتعلق من سقالة على وشك السقوط حيث يعلق الشرير الذى يعانى من الثأثأة (بيل نان) من قدميه. ويبدو أن نيك على وشك الموت إلى أن يقوم سكوتى بإطلاق النار على الشرير، مما يسمح لنصف نيك السفلى بالتحرر وبالتالى تسلق السقالة، وفى اللحظة التى يبتسم فيها سكوتى لنيك يقوم الأخير بإطلاق النار على رجل الثأثأة ، ذلك الجسد المسجى الذى تدب فيه الحياة مجددا بشكل إعجازى

ويصوب مسدسه نحو سكوتى. وعندما يموت المجرم أخيرا يتبادل الشريكان إطراقة رأس خاطفة.

مثل ثنائيات السينما الذكور الآخرين، فإن هذا الثنائى ينتصب على وينتهك أبنية الرغبة والعدوان والفرجة. والتأكيد على هوية سكوتى ونيك المشتركة يعتمد على الجسد الميت للآخر، الذى ينتج عن إطلاقهما المزدوج للنار فى شكل تبادلى وليس كقذفٍ متزامن. وبدلا من التأكيد على رجولة باسلة مظلومة، فإن عملية الترابط الذكورى هنا تستعرض فى الحقيقة الطبيعة الوقائية لهذه الرجولة، استحالة وجود ذكورة مستقرة عندما تكون الصفات المتعارضة التى يمكن أن تحدد هويتها فى حالة سيولة. يكتب بودريلارد أن "القدرة" على التحول metamorphosis تكمن فى جذور كل إغواء.. والجسد هو الموضوع الأول الذى يضبط متلبسًا فى هذه اللعبة"(Baudrillard 1988: 46) . وأجساد الزملاء الذكور، التى تتقلقل داخل هذه العملية، تنجرف نحو التحول، و"تتناثر" فى أشكالها (Baudrillard 1988: 47) .

هذا الموت والتناثر يواصل الظهور فى أفلام الزملاء مع دخولنا إلى التسعينيات. والتناقضات التى تفرضها العنصرية واشتهاء المثل الرهابى اللذان يزداد قمعهما تواصل الانفجار واختراق السطوح السينمائية عند مواقع مثل لقطة الصورة فى فيلم "حالة قلبية". ولكن بورتيريه الأسرة يفشل فى تفسير موت وحياة ستون، ناهيك عن تفسير علاقته الجنسية بكريستال. إنه والد طفلها ولكنه لا يستطيع أن يحتضن الطفل، وإنما "يشعر" به فقط عبر موونى. أن الزواج من كريستال يختم الجنسانية المشتركة التى تشكل رباط الرجال، على حساب جسد الرجل الأسود الذى أصبح الآن قلبا بدون قضيب.

جسد ستون الذى يمتد كحدٍ رقيق ما بين الحضور والغياب، يوجد فقط على هيئة مفرطة، لا حضور،يوجد عبر وسيط هو ابنه الأسود الذى تحتضنه كريستال. الأكثر من ذلك أن اختزال الصورة من الألوان الكاملة المختلفة إلى الأبيض والأسود ذى البعدين

فقط يبطل" الوساطة،" ويقدم نفسه كـ "تاريخ" تجرى محاكاته، بدون وسيط. وبالرغم من أن الصورة تعطى خاتمة ذات ثنائى غيرى الجنس، إلا أنها تضـــع "فضاءً غير مرئى فى الإطار ولكن يمكن الاستدلال عليه من خلال ما يجعل الإطار مرئيا" (De Laura-tis 1987: 26) . أن الترابط الذكورى المتعدد الأعراق، السرى والشفاف، يتجاوز إطاراته المرئية والأيديولوجية .

والصورة السابقة تشوش أيضًا على التمثيل المثلى اجتماعيًا الموجود فى الفيلم. ذلك أن المشهد السابق هذا يذكر كذلك بموت موونى، عقب هجوم الزميلين على قواد كريستال تاجر المخدرات / قاتل ستون.

وتصور لقطة لموونى راقدًا على الشاطئ مع كريستال التى تبكى فوق جثته، وهناك أثر طلقة رصاص فوق منطقة أعضائه التناسلية، فى إشارة واضحة إلى الوظيفة التى سيلعبها فى تبادل العهود القادمة. فعقب هذا المشهد يأتى مشهد الكنيسة، حيث تقام جنازة موونى، ومن ثم "بعثه" كزوج. إن المسارات الملتوية لهذا الفيلم جديرة حقا بالملاحظة: فعنصرية موونى تتحلل إلى ولاء للزميل لا يموت وحياة كريستال كعاهرة تفسح الطريق أمام تورد خديها كعروس تزف. مع ذلك ووسط هذا الاحتفال بشفاء الذكر الأبيض، يقوم الرجل الأسود المنزوع الجسد برسم الحدود التى لا تستطيع تجاوزها سياسة الزميل.

BIBLIOGRAPHY

1- Baudrillard, J. (1988) The Ecstasy of communication, Trans. B. and C. Shutze, New York: Semiotext (e).

2- (1990) Seduction, trans. B. Singer, New York: St Martin's Press.

3- De Lauretis, T. (1987) Technoligies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction, Bloomington, Indiana University Press.

4- Haskell, M. (1974) From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies, New York: Penguin.

5- Jeffords, S. (1989) The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War, Bloomington. Indiana University Press.

6- Joyrich, L. (1990) 'Critical and Textual Hypermasculinity' in P. Mellencamp (ed.) Logics of Television, Essays in Cultural Criticism, Bloomington: Indiana University Press.

7- Mellen, J. (1977) Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film, New York: Pantheon.

8- Modleski, T. (1991) Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age, New York: Routledge.

9- Rogin, M. P. (1990) ' "Make My Day!" : Spectacle as Amnesia in Imperial Politics,' Representations 29: 99-123.

10- Sedgwick, E. K. (1985) Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire, New York: Columbia University Press.

11- Wiegman, R. (1991) 'Black Bodies/American Commodities: Gender, Race, and the Bourgeois Ideal in Contemporary Film' in L. D. Friedman (ed.) Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema, Urbana: University of Illinois Press.

12- Williams, L. (1989) Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible,' Berkeley: University of California Press.

القسم الرابع

ذكورات عضلية



صورة ٢٥ آرنولد شوارزنيجر فى « المدمر » .

(١١)

الذكورة كقناع متعدد الوجوه

ستالون " الناضج وستالون " " المستنسخ "

كريس هولملند

منذ بداية الثمانينيات [القرن العشرين] والمنظرون النسويون يستعينون دائما بمقالة جوان ريفير التى تحمل عنوان " التنسون كقناع تنكرى " ومقال جاك لاكان " معنى الفالوس " للاستدلال على أن الأنوثة أداء يتم تمثيله بشكل قلق من أجل جمهور من الرجال أو يتبختر فى سادية غير مبالٍ بهذا الجمهور. وفى مجال الدراسات السينمائية يظل عمل مارى آن دوان عن التنكر مؤثرًا بشكل خاص. فى رأى دوان فإن قناع التنكر لدى الأنثى بديل عن " زلل " النساء إلى ذاتية تعرف بداهة كشىء مذكر. تتظاهر النساء بأنهن الشىء الذى ينقصهن: فيبدون وكأنهن يجسدن الفالوس. ونتيجة لذلك، كما تقول دوان، توضع النساء على طرف الفرجة، فى السينما وفى المجتمع.

ولكن بالرغم من أن قناع التنكر الانثوى يدمج بين المرأة والفرجة على حد تعبير ريفير " التنسون والقناع التنكرى هما الشىء نفسه "(Riviere 1929:28) – فإن هذا الدمج يظل مجرد مظهر، وإن كانت آثاره، مع ذلك، حقيقية جدا. وبحثًا عن وسيلة للخروج من هذه الحالة المؤسفة، بالنسبة للنساء على الأقل، ترى دوان فى حقيقة أن الأنوثة " هى " قناع تنكرى أمر يشير إلى وجود فجوة " بين المرأة وبين صورة الأنوثة " (Doane 1988:48-9) . وهى تحث المتفرجات الإناث على استخدام هذه الفجوة لإظهار زيف النوع الجنسى وكشف " شبكة علاقات السلطة " (Doane 1982:87) الأبوية، التى تحد وتحدد هوية الأنوثة والنساء.

ومؤخرًا بدأ نقاد سينما آخرون فى دراسة الذكورة والفرجة الذكورية. ورأى البعض أن الذكورة هى أيضًا أداء. ولكن نادرًا ما ناقش هؤلاء الذكورة كقناع تنكرى، وهو إهمال مثير للدهشة فى رأيى. ففوق كل شيء أقر لاكان بشكل تفصيلى كيف أن الرجال يمكنهم أن "يحوزوا " الفالوس بنفس القدر الضئيل الذى يمكن به للنساء أن " يكن " هذا الفالوس، بل إنه يصف الذكورة بأنها استعراض (Lacan 1958:85) . الأكثر من ذلك، كما يلاحظ ستيفان هيث، أن قناع التنكر فى هيئة الذكر مقيد بشكل حميمى بأبنية السلطة أكثر من قناع الأنثى: "أفخاخ السلطة والتراتبية والنظام والمركز الذى يتمتع به المرء هى ما يصنع الرجل " (Heath 1986:56)(١) .

إن فشل دراسة الرجال والذكورة على أساس التنكر له عواقب وخيمة:

١- تظل الذكورة أرضية غير ملموسة وغير قابلة للمس تتشكل فى مواجهتها الأنوثة كشيء مقموع و / أو مسكوت عنه (٢).

٢- تبقى الاختلافات بين تنكر المذكر وتنكر المؤنث وارتباطاتهما المختلفة بالسلطة دون فحص.

٣- تظل الغيرية الجنسية التى تنظم الذكورة والأنوثة كشيئين مكملين، إن لم يكن كشيئين متعارضين غير متساويين، دون أن تمتحن؛ وكثيرًا للغاية أيضا .

٤- تُهمل دراسة قوالب التنكر الأخرى كليةً.

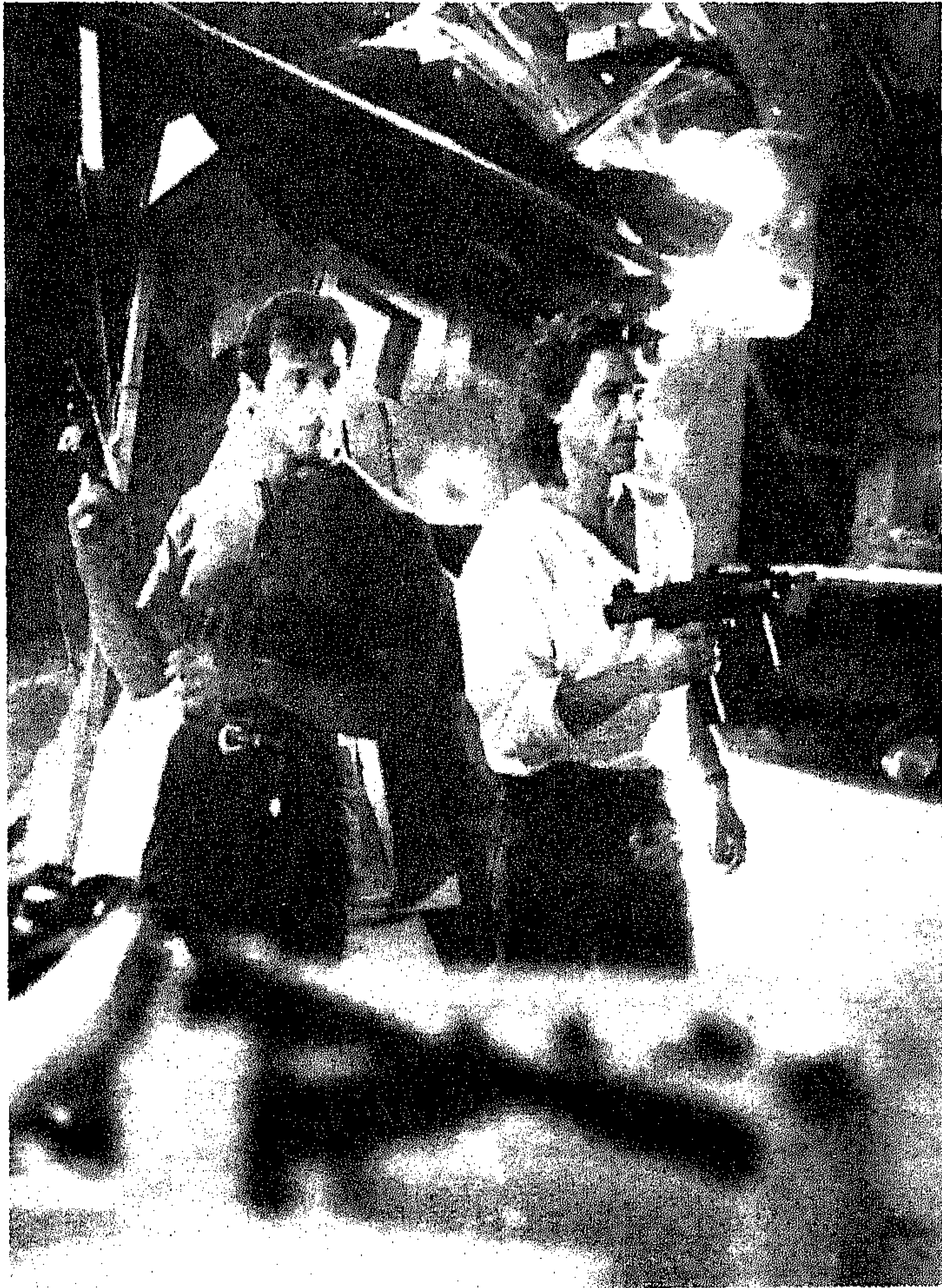
إذا كان هدف تحليلنا هو امتحان أبنية السلطة المهيمنة، فمن الضرورى ألا نسمح للذكورة بالوقوف بمعزل عن الأنوثة، ومن الضرورى ألا نفكر فى النوع الجنسى بمعزل عن الجنسانية والعرق والدين والعمر والطبقة. ومع إدراكى بأن من المعتاد فى دوائر التحليل النفسى أن نميز بين الفتشية " المذكرة " وبين التنكر " الأنثوى "، فإننى أزعم أن كلا الجنسين يتقنعان لكسر الثنائيات الجامدة التى تقيد النوع الجنسى. (٣)

من ثم فإننى فى الجزء الأول من هذا المقال سأقوم بعمل مسح للدراسات السابقة للتنكر وأبين أنه، بطرق مختلفة ولأسباب مختلفة، أعلن ريفير ولاكان ودوان وجوديث

باتلر وفرانز فانون وهومى بهابها أن الذكورة مثلها مثل الأنوثة يمكن أن ينظر إليها باعتبارها سلسلة من الأقنعة التنكرية المتشابكة. ولكن فى أغلب الأحيان تغاضى هؤلاء المنظرون عن الأقنعة التنكرية المتعددة لشخصيات ملتبسة مثل المستنسخ الخشن الشاذ أو المرأة المثيرة السحاقية أو الأسود الذى غيّر هويته، مفضلين التركيز على الاختلافات المرئية التى تقدمها تشخيصات أخرى: المرأة (البيضاء غيرية الجنس)، (الرجل غيرى الجنس) الأسود، السحاقية المسترجلة ، والشاذ الذى يتزين كالنساء. وسوف أحاول أن أبرهن، بالمقابل، على أن تنكرات المستنسخ الخشن الشاذ، والمرأة المثيرة السحاقية، والأسود المخلط (أبيض البشرة) حين يرتديها الرجل أو المرأة البيضاوان غيريا الجنس، فإنها تخفى هويات عرقية و / أو جنسية تخريبية، وأن الطرق التى تتداخل وتتشابك بها هذه الأقنعة التنكرية تشكل صلات محددة بالسلطة والنزاع والمقاومة. وأن هذه الأقنعة التنكرية ليست أبدا " تنويعات لطيفة " على " تيمة " أصلية كونية وأبدية " (٤).

وحتى أحدد خطوط كيفية عمل تنكرات الذكورة فى السينما المعاصرة بشكل أكثر دقة، سوف أقوم فى الجزء الثانى من المقال بقياس نموذجى على اثنين من أفلام سلفستر ستالون ظهرا عام ١٩٨٩ وهما " الحبس " Lock Up (إخراج جون فلين) و" تانجو وكاش " Tango and Cash (إخراج أنجيه كونشالفسكى). وستالون شخصية مناسبة بشكل خاص لمثل هذا التحليل: فهو يجسد فى عيون الجماهير فى العالم كله فحولة غير مشكوك فيها، وغيرية جنسية لا يمكن الطعن فيها، وقوة وحق أمريكيين هماء، بلا جدال تقريبا، أبيضان. وكل من " الحبس " و" تانجو وكاش " يبرزان وينفخان صورة الرجل القوى الراسخة لستالون، المبنية على العضلات كقناع تنكرى للذكورة البروليتارية، فإنهما يحوران فى هذه الصورة بشكل دال وحاسم، ذلك أن ستالون فى كلا الفيلمين لم يعد وحيد نوعه، ولم يعد روكى الصغير أو رامبو الكبير الذى يهزم خصوما لا يهزمون ويفوز بمعارك مستحيلة بمفرده. الآن ينضم إليه رجل آخر، شخص مثل ستالون يمكننى أن أطلق عليه مستنسخ ستالون.

بتسمية هذا الرجل الثانى مستنسخ ستالون لا أعنى فقط أنه يشبه ويتحدث ويتصرف مثل ستالون. فى هذين الفيلمين ستالون ومستنسخه مغرمان جدا ببعضهما، لذلك فإن هذا " المستنسخ " يشبه، فى رأيى، المستنسخ الخشن، هذا المثلى جنسيا الذى يبدو كغيرى جنسيا لأنه يبدو ويتصرف مثل " رجل ". وأعترف أن قراءتى لهذين الفيليمن هى قراءة " شاذة "، ولكنها قراءة " شاذة " يقدمها الفيلمان نفسيهما. يزيد



صورة ٢٦ سلفستر ستالون وكيرت راسل فى « تانجو وكاتش » .

على ذلك، أنه بفضل هذين المستنسخين فى كل من " الحبس " و" تانجو وكاش " يصبح من الأسهل فهم الجنسانية كشيء منفصل عن النوع الجنسى على الرغم من أنها تظل مرتبطة به، كما أن الاختلافات القومية والعرقية والطبقية التى عادة ما تشكل الثنائى الذكورى " الطيب " عن مثيله "الشرير " هى أكثر وضوحا هنا.

وفى الختام، ومع الإبقاء على استخدام أفلام ستالون كوسائل للمضاهاة أقترح بعض الاتجاهات نحو مزيد من البحث وأشير إلى بعض المحدوديات السياسية الكامنة فى التفكير فى التنكر باعتباره مجرد أداء ساخر أو فرجة تخريبية فقط. وبالرغم من أن المقاومة ليست هى الإجابة الوحيدة الكامنة فى التنكر، فإننى أرى أن اعتبار كل من الذكورة والأنوثة أقنعة تنكرية هو مفيد جدليًا، لأنه يسهل على المرء أن يسأل ويفهم ويستمتع بالتمثيلات السائدة شعبيا مثل فيلمى " الحبس " و "تانجو وكاش ".

التزين والتصنع والخروج إلى العلن: نظريات التنكر

إننى أرى أن النظر إلى الشخصيات الثانوية التى يعتمد عليها تحليل الأقنعة التنكرية يجعل الانحياز النظرى المسبق واضحا. ذلك أن الأقنعة التنكرية تختلف طبقًا لمن ينظر، وكيف، ولماذا وإلى من. وإذا كنا نسعى إلى التأكيد على كيفية ارتباط هذه الأقنعة التنكرية بالسلطة ، وبالمقاومة، فإن علينا التفكير فى الكيفية التى تعمل بها، وأن نكشف عن الوسائل التى تترابط بها. إننا نحتاج، بكلمات أخرى، إلى التمييز بين التزين (التبرج) وبين التصنع (المحاكاة الساخرة، النقد) وبين الخروج إلى العلن (التأكيد، المنازعة).

مقال ريفير، مثلا، يهتم بشكل واسع بـ " الأنماط الوسيطة "(Riviere 1929:35)؛ وهى تقارن، بشكل عابر، الحالات النسائية الأكاديمية التى درستها فى مقالها بثلاثة أشكال مختلفة من المثلية الجنسية: ١- الرجال المخنثون الذين " يبالغون فى جنسانيتهم الغيرية كـ" دفاع " ضد جنسانيتهم المثلية " (Riviere 1929:35)؛ ٢- النساء المثليات جنسيا اللواتى، رغم أنهن لا يبدين اهتمامًا بالنساء الأخريات، يتمنين أن يحظين بـ " الاعتراف " بذكورتهن من قبل الرجال ويزعمن أنهن مساويات للرجال،

أو بكلمات أخرى " يتمنين أن يصبحن هن أنفسهن رجالا " (Riviere 1929:37)؛ و٣- المخنث العازب الذى يجد الإشباع الجنسى فى التنكر فى هيئة أخته والنظر إلى نفسه فى المرآة.

ولأن ريفير تفكر فى الجنسانية من خلال علاقتها بالنوع الجنسى فقط، فإنها ترى أن الدافع وراء هذه الأقنعة التنكرية المختلفة هو نفس الاحتياج إلى تغطية الرغبة فى أن يصبحوا رجالا غيريى الجنس. وعبر ذلك فهى تتحدث فقط عن " التنسون " كقناع تنكرى. وفى وجهة نظرها ليست هناك رغبة أنثوية نشطة ولا شهوانية سحاقية، كما إن رغبة الذكر المخنث أيضا يجرى إسكاتها (٥) .

ولو أن ريفير نطقت بالمصطلح الذى تقمعه فى كل مقارنة لربما كانت قد قارنت بين رجل " المرآة " المخنث مثلى الجنس وأقنعة التنكر الأنثوية، وبين السحاقية الخشنة مثلية الجنس وأقنعة التنكر الذكورية، وبين المستنسخين الخشنين غيريى الجنس وأقنعة التنكر الذكورية. كل هؤلاء، كما يبدو لى، مشغولون بالتزين، إن لم يكن بالضرورة أيضًا، بالتصنع والخروج إلى العلن.

وتواريخ الحالات التى تذكرها ريفير تقدم كذلك قوالب أخرى للتنكر،فالأولى توحى بأن أقنعة التنكر الطبقية والعرقية وثيقة التشابك بالتنكر الأنثوى. " مريضة " ريفير، وهى امرأة جنوبية ثرية كانت تحلم وهى طفلة بالتنكر كربة بيت لكى تقتل أمها وأبيها وتسرق أموالهما. وقد تخيلت أيضا أنها تغوى رجلا أسود، ثم تغطى تحريضها له بالقول إنها كان يجب أن تفعل ذلك لتتجنب الاغتصاب. هذه المرأة بالتأكيد منخرطة فى أقنعة تنكر متعددة، تتزين لتخرج إلى العالم فى أسلوب راقٍ، حتى بالرغم من أن ريفير لا تقول ذلك أبدا. (٦)

لاكان، على النقيض، يلاحظ أن التزين جزء ضرورى من الخروج إلى العلن ككائن جنسى، سواء بالنسبة للرجال أو النساء. وفى مقاله " معنى الفالوس " يصر على أنه، بما أن كلا الجنسين يفتقدان ويرغبان فى الفالوس، لذلك يجد كلاهما متعة وحماية فى التنكر. فالرجال غيريو الجنس يخفون نقصهم بإسقاطه على النساء. والنساء غيريات

الجنس، لكي يجدن جزءًا بديلا عن الشيء الذي يفتقدونه في جسد عشاقهن، يرفضن عن قصد أو غير قصد أي تشكيك في أن القضيب ليس هو الفالوس. من ثم تصبح الرغبة غيرية الجنس مبنية على اتفاق كلا الجنسين غير المعلن على أن يظلا غير واعين لدى الكوميديا التي يراها كل منهما في وضع الآخر. ونتيجة لذلك لا يمكن لهذه الأقنعة التنكرية، وفقا لأعمال لاكان، أن تصبح محاكاة تهكمية أو تصنع. ولكن ماذا عن الرجال والنساء المثليين جنسيًا؟ مثل ريفير، يرى لاكان في مقاله أن السحاقيات كائنات غير جنسية وأنهن يعانين من "إحباط " من الحب غيرى الجنس. (٧) وفي فقرة لاحقه بعنوان "ملاحظات إرشادية حول مؤتمر عن الجنسانية الأنثوية "، نجده أكثر تفتحًا بشأن الجنسانية السحاقية، حيث يعترف بأن السحاقيات شغوفات بالأنوثة أكثر من الذكورة. مع ذلك فهو يواصل الحديث عن السحاق باعتباره ميلا لارتداء هيئة الجنس الآخر Transvestism، قائلا: " مازال علينا أن نتقبل الطبيعية التي تستجيب بها تلك النساء إلى ميلهن لأن يصبحن رجالا تماما"(Lacan 1966:97) . ويبقى غير واضحًا ما إذا كان هذا " التزين " السحاقي يشير فقط إلى المرأة الخشنة وما إذا كان يمكن أن ينظر إليه فقط على أنه "تصنع"، وتحدٍ لربط الذكورة والأنوثة بالغيرية الجنسية.

لاكان في " معنى الفالوس " أقل اهتماما بالمثلية الجنسية الذكورية، على ما يفترض لأن الرجال المخنثين يشتركون مع الرجال الأسوياء في الرغبة نفسها في حيازة الفالوس. وبالنسبة للاثنين فالتزين والاستعراض أساسيان. وبالفعل تربط أكثر ملاحظات لاكان إثارة، والتي يضعها عقب مناقشته للجنسية المثلية مباشرة، بين الذكورة غيرية الجنس والذكورة مثلية الجنس. ولأن الفالوس في كتابات لاكان محجب بالضرورة، فمن الصعب معرفة أين يبدأ الاختلاف وأين ينتهي. (٨) ونتيجة لذلك يلاحظ لاكان أنه " في الكائن الإنساني يبدو استعراض الفحولة نفسه كشيء مؤنث " (Lacan 1958:85) ، ولذلك فإن الرجال الأسوياء، بالرغم من كل ذكورتهم الطاووسية الواثقة من نفسها، مثلهم مثل المستنسخين الخشنين، يتنكرون فحسب .

على عكس كل من ريفير ولاكان تشير دوان عن حق إلى العرق والبلد. وباختصار فهي تصف الذكورة بأنها قناع تنكري أيضا، ولكنها لا تذكر في أي مكان شيئا عن

الجنسية المثلية ولا تختبر إمكانية أن التنكر الأنثوى ربما يكون ممتعا بقدر ما هو مصحوب بالقلق. (٩) وتقول إنها ترغب فى تمييز التنكر الأنثوى عن ارتداء ملابس الجنس الآخر وارتداء هيئته. ولكن الجنسية المثلية لا تقتصر على الارتداء الفتشى لملابس الجنس الآخر. وكما يشير روبرت ستولر، فإن السحاقية الخشنة تثار شهوانيا من ملابس الرجال التى ترتديها: أنها لا تنكر " أنها أنثى، تعرف أنها مثلية جنسيًا، ولا ترغب فى تغيير جنسها ولا تحاول أن تبدو كرجل " (Stoller 1985:150) .

أما دراسات باتلر حول متاعب النوع الجنسى، فهى على النقيض، تتمحور حول التزين والتصنع والخروج إلى العلن عند السحاقيات الخشنات والمخنثين المتشبهن بالنساء. وتبرع باتلر فى كشف المثلية الجنسية المقموعة فى دراسات ريفير ولاكان للأنوثة، وترى أن "المخنث بالنسبة للسوى ليس صورة بالنسبة للأصل، ولكنه صورة بالنسبة للصورة " (Butler 1990:31) . وفى نظرها فإنه لا المثلية الجنسية ولا الغيرية الجنسية أداءات خائفة أو دفاعية تماما، وأن هناك مساحة للضحك والمتعة أيضا .

وعلى الرغم من أن باتلر تعترف، مع لاكان، بأن " الذات الذكورية تبدو فقط وكأنها محملة بالمعانى " (Bulter 1990:45) ، أنها أيضا تتحدث عن الأنوثة بمصطلحات التنكر فقط، وتشير إلى ارتداء ملابس الجنس الآخر لدى المثليين جنسيًا كمحاكاة تهكمية أو أداء. ولأنها نادرًا ما تشير إلى المرأة السحاقية أو المستنسخ الخشن المخنث، فإنها – عن غير قصد – تواصل التركيز على ارتداء ملابس الجنس الآخر الذى تنتقص دوان من شأنه. (١٠) ولكن الأكثر إشكالية، مع الأخذ فى الاعتبار أن هدفها هو زعزعة الجسد كأرضية ثابتة، هو فشلها فى أخذ الطبقة، والعرق بشكل خاص، فى الاعتبار. (١١)

فانون الذى يركز على التنكر العرقى فى كتابه " جلد أسود، أقنعة بيضاء " ينزع كلا اللونين الأسود والأبيض عن جسدى الذكر والأنثى. بالرغم من أن السود، كما يقول، عليهم أن يرتدوا أقنعة بيضاء إذا أرادوا أن يحققوا النجاح فى المجتمعات الاستعمارية، فإن هذا لا يضمن لهم أصالة أو جوهر: " الزنجى لا يصبح شيئا أكثر من الرجل الأبيض "(Fanon 1967 a:231) . والأقنعة البيضاء فى عنوان كتابه تغطى

البيض كما تغطى السود. وكما يلاحظ ستيفان فويشتوانج، فحسب فهم فانون للعرق، يصبح لون البشرة نوعًا من " السطح النفسى المشترك " مع المكانة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمرء (Feuchtwang 1985:458) .

لكن التضاد الذى يسكن البيض كما يسكن السود ليس متساويًا. فالسود الآخرون يرون من خلال أقنعة الحديث والملبس والميلاد التى تبناها سود مخلطون و / أو متعلمون. (١٢) لكن البيض يميلون إلى تنميط كل السود كـ " سود " ويحطون من مرتبتهم بمعاملتهم مثل الأطفال. (١٣)

يواصل بهابها مشروع فانون فى فحص أقنعة التنكر العرقية. وهو يحاول، سيرًا على خطى لاكان، أن يبرهن على أن الفتش الجنسى والتنميط العرقى مبنيان كلاهما حول الاعتراف والإنكار، المتعة والقلق. ومثل فانون، يرى بهابها أن الأقنعة التنكرية العرقية يمكن أن تنطوى على التخريبية. ومن ناحية يقول إن محاكاة السلطة الاستعمارية يكشف خواء هذه السلطة. (١٤) ومن ناحية أخرى يقول إن " نتيجة هذه المحاكاة هى التمويه ... " (Bhabha 1984:125)" . إن حجاب (المرأة الجزائرية التى تقاتل فى سبيل الحرية) يخفى القنابل " (Bhabha 1986:xxiii) . ومن ثم، فبينما يمكن أن يكون الخطر المطلق للتنكر هو أن هناك " لا شىء " تحت القناع، إلا أن هناك دائمـا الخوف من أن اللباس يخفى " شيئا ما ". وفى حالة المرأة الجزائرية تؤدى السياقات المختلفة إلى مدركات مختلفة: الأوروبيون رأوا الحجاب فقط، أما الجزائريون فقد رأوا " الحجاب " و " القنابل ".

ولكن قرار بهابها بوضع الاختلاف العرقى كشىء " مناظر " للاختلاف الجنسى يجعل من الصعب التفكير فى التصنيفين معا وضد بعضهما. وإصراره على التضاد يجعل من الصعب التمييز بين التزين والتصنع والخروج إلى العلن. وفعليا، كما يقول روبرت يانج، فإن عمل بهابها مزدحم لدرجة أنه يصعب أن نعرف " من هو " المستعمِر " أو "المستعمَر " أو "ابن البلد الأصلى " (Young 1990:151) .

إن عدم اليقينية حول كيفية تحليل شخصية ملتبسة مثل المرأة الجزائرية المحجبة حادة جدا. ليس فقط لأن معرفة " من هى " تعتمد على من ينظر، ولكن " من هى " مقيدة بوضوح إلى لحظة تاريخية محددة، وهويات المستنسخ الخشن الشاذ، والمرأة المثيرة السحاقية، والأسود المخلط تبدو بالنسبة لى مرتبطة بالمثل بالمقاومة والسلطة. ولكن بينما تعتمد المرأة الجزائرية المقاتلة فى سبيل الحرية على حجابها لتتنكر، فإن المستنسخ والمرأة المثيرة يستخدمان جسديهما كأقنعة، جاعلين من المستحيل أن نشير إلى الجسد كأرضية ثابتة. الأسود المخلط، كما يبين فانون، يزعزع البياض كما يزعزع السواد. والمستنسخ والمرأة المثيرة يقلقلان التوازن الدقيق لـ" حقيقية " الجنسية الغيرية والنوع الجنس، [١٥] ويوفران مهربًا من فخ التشبه بالجنس الآخر الذى يواجه باتلر ودوان. ذلك أن مشكلة المخنث الذكر أو السحاقية الخشنة أو من يرتدى ملابس الجنس الآخر الثقافية [١٦] هى أنه من السهل للغاية تخيل هوية عرقية أو نوع جنسى " حقيقى " تحت الملابس.

إن عضلات وهيئة الفحولة على جسد المستنسخ الشاذ على وجه الخصوص، تضمن أنه يبدو كـ " رجل "، ورجل ينتمى للطبقة العاملة علاوة على ذلك. [١٧] إنه دليل حى على أن الذكورة، كما يشير لاكان، وليس الأنوثة فقط، هى قناع تنكرى. ولكن بالنسبة للذين يعرفون أين ومتى ينظرون، فإن جنسانيته المثلية، التى تبدو غير ظاهرة، لا يمكن أن تخطئها العين، والأكثر من ذلك أنه، مثل المرأة المثيرة، يبين أن التزين والتصنع والخروج إلى العلن يمكن أن يكونوا مصدراً للمرح. هذه الأقنعة التنكرية، على عكس ما تصف دوان وريفير، ممتعة وليست فقط مقلقة.

ولكن بغض النظر عن الشخص الذى نختار أن ننظر إليه، فعلينا، إذا أردنا حقا أن نشكك فى أن الجسد قاعدة ثابتة، أن نعترف بكل قوالب التنكر، وأن ندرس " أشكال خطاب بعينها، فى .. أوضاع تاريخية بعينها " (Bhabha 1983:204) . وكمساهمة فى هذا المشروع، أقدم فحصى " الشاذ " التالى للذكورة الفحلة العضلية لستالون ومستنسخيه .

ستالون الناضج وستالون المستنسخ

الكثير من الأعمال الفنية الذكورية تحتوى على عناصر مثلية الاشتهاء، ولكن لأن معظمها يركز على رجل مفرد أو مجموعة من الرجال يصبح من السهل نسبيا، كما يرى ستيف نيل وبول ويلمين إزاحة و / أو توزيع و / أو إنكار المعانى مثلية الاشتهاء الإضافية فى الروابط الذكورية.

" الحبس " و " تانجو وكاش " يجعلان هذا الإنكار صعبا، فكلاهما اشتهائى المثل بوضوح، إن لم يكونا فوق ذلك أيضا رهابيى المثل، أكثر بكثير من سلسلة أفلام " روكى " أو " رامبو " أو أفلام " ق.ب.ض.ة "E.I.S.T (إخراج جويسون ١٩٧٩) أو " الماس المزيف " Rhinestone (كلارك ١٩٨٤) أو " كوبرا " Cobra (كوزماتوس ١٩٨٦)، وكلاهما " الحبس " و " تانجو وكاش " ينتميان فى جزء منهما إلى نوعية أفلام السجون، وهو نوع فنى فرعى يعترف فيه بالمثلية الجنسية أكثر من أى نوع فنى آخر. (١٨) وكلاهما يسير أيضا على خطى النوع الفنى الفرعى المعروف بأفلام " القرين " doppelganger، ومن ثم فهما "يصوران العلاقات المتبدلة للرجال بين الأنوثة والذكورة، الغيرية الجنسية والمثلية الجنسية، السادية والماسوشية " بنفس الطرق التى يعمل بها " أقران " أوتو رانك فى مجال الأدب .(Holmund 1986:33)

مع ذلك فالأكثر أهمية هو أن " الحبس " و " تانجو وكاش " يصوران أبطالا ذكورًا هم زملاء حميمو الإخلاص. صحيح أن ستالون كان له أحيانا بعض الأصدقاء الذكور فى أفلام سابقة، ولكن هؤلاء كانوا مجرد مساعدين، ولم يكونوا نظراءه أبدا، ناهيك عن أن يكونوا مستنسخاته. "الحبس " و " تانجو وكاش "، على النقيض من ذلك، يرسخان، بل يضفيان الفتنة، على الصداقات والعلاقات بين الذكور من خلال الانعكاس الدائم لأجساد أبطالهما الجميلة.

يدور " الحبس " حول السجين فرانك ليون (ستالون) الذى ينقل إلى سجن " جيتاواى "، وهو سجن مزود بأقصى إجراءات الأمن يديره الخصم القديم لليون، كبير

الحراس درمجول (دونالد سازرلاند). ويدبر كبير الحراس لتحطيم ليون هذه المرة و إلى الأبد. ويرصد الفيلم مقاومة ليون وتبنيه لسجين أبيض شاب اسمه فيرست بيز (لارى رومانو)، وعندما يقتل فيرست بيس على يد أتباع كبير الحراس قرب ثلثى الفيلم، تتشدد عزيمة ليون وتصميمه. وعقب مشاهد تعذيب فرجوية عديدة تصور ستالون فى أقل قدر من الملابس، يستطيع ليون أن يكشف شرور الحارس ويحصل على الإفراج.

" تانجو وكاش " ينتمى أكثر إلى نوعية أفلام الزملاء. تانجو (ستالون) وكاش (كيرت راسل) شرطيان ندان فى كاليفورنيا ينضمان إلى قوة مكافحة المخدرات ضد قيصر – رئيس مكافحة المخدرات – بيريت (جاك بالانس) ويبدآن فى تهديد تجارته، لكنه ينصب لهما فخا يؤدى إلى سجنهما بتهمة القتل. ومرة أخرى نرى صنوفًا من تعذيب تانجو وكاش داخل السجن، إلى أن يهربا معرضين حياتهما للخطر، ويحققان فى النهاية القصاص العادل.

فى كلا الفيلمين يتضاعف القناع التنكرى للذكورة، لأن المستنسخين يتنكران فى هيئة ستالون ويحاكيانه. فيرست بيز فى "الحبس " أصغر سنًا وأنحف وأقصر وأكثر



صورة ٢٧ سلفستر ستالون وكيرت راسل فى « تانجو وكاتش » .

سذاجة، ولكنه مجرد نسخة أقل ذكورة قليلا عن فرانك ليون. لون شعرهما وأسلوب تصفيفه وأسلوب كلامهما وحركاتهما تتطابق. كاش فى " تانجو وكاش " أقل هنداما وأكثر كلاما عن تانجو، ولكن الاثنين يتساويان تقريبا فى الجسد الممتلىء بالعضلات، وعنيفين بنفس القدر تقريبا. ولا يترك انعكاس ستالون فى المستنسخات، المصحوب بتأطيرهم الدائم بين الأبواب والمرايا وصور الصحف وشاشات التليفزيون، لا يترك مجالا للشك بأن هؤلاء رجال يقصد بهم أن يكونوا مصدراً لتطلع الرجال والنساء بنفس القدر إن لم يكن أكثر. إنهم بوضوح فرجة كما هم ممثلون.

وتشير اللقطات الثنائية التى تصور كلا منهما كامل الحضور، والقطع الحاد المزدوج بينهما إلى قوة الروابط العاطفية بين ستالون و مستنسخيه، حتى بالرغم من أنهما نادراً ما يتلامسان. تانجو وكاش، يطيلان النظر إلى بعضهما، وبقوة. وبالرغم من أن نظراتهما تدل على التنافس، فإنها تنقل تعلقًا وإعجاباً وتقديراً ليس بالقليل. [١٩] ومشهد الاستحمام تحت " الدش " بالتحديد يوحى بأن الغيرية الجنسية بالنسبة لهذين الرجلين ربما تكون مجرد صورة للفحولة. هنا بالتحديد تصبح النظرات " ذات مغزى "، ويمتلىء الحوار بالمعانى المزدوجة. تستعرض الكاميرا تطلعهما – وتطلع المشاهد – فى عضلات أكتافهما، وربلاتهما (بطن الساق) وصدريهما ومؤخرتيهما، وهما يقفان عريانين فى حمام السجن. ينظران إلى بعضهما من أعلى لأسفل وبالعكس. يسقط كاش الصابونة، فيسأله تانجو: " ماذا تفعل؟ " فيجيبه كاش " اهدأ وصبن نفسك ولا تغتر بنفسك ". تانجو يتوتر ولكنه يتظاهر بأنه خجول فقط ويقول: " أنا لا أعرفك بالقدر الكافى إلى هذا الحد ". [٢٠] فى كلا الفيلمين يتحدث ستالون ومستنسخه إلى بعضهما كثيرا، فى جمل بسيطة مكونة من مقطع واحد أو اثنين، بالطبع [٢١]. وتشير عباراتهما التهكمية من بعضهما كثيرا إلى إمكانية نشوء علاقة جنسية مثلية. كمثال من فيلم " الحبس ": بعد قيام كل منهما برش الآخر بالماء والطلاء، يسأل فيرست بيز ليون عما إذا كان متزوجاً، فيجيبه ليون بابتسامة ماكرة " هل تطلب

يدى؟ أنت لست من النوع الذى يعجبنى ". وكيف يمكن أن ننقل بالكلمات تلك البهجة التى يشعر بها هؤلاء الرجال الذين لا يجيدون التعبير بالكلام عندما يتبادلون كلماتهما المشفرة السرية – فى " الحبس " " ل ب ت " (" لا تثق بأحد ")، فى " تانجو وكاش " " ن ح ا م " (" نُفخ حتى اختفت معالمه ")؟ إن التفجيرات وأصوات النخير المتوالية تخلق مناخًا مشحونًا للغاية، وبالتأكيد هو مناخ صوتى ذكورى، بينما الأنفاق الزرقاء والغرف المشبعة بالبخار تهيئ المسرح لعاطفة ساخنة نصف مضاءة. وليس من قبيل المصادفة أن كلا الفيلمين يحتويان على مشاهد تعذيب بالكهرباء. وعندما نرى هؤلاء الرجال الضخام ينتفضون رغما عنهم، ينتابنا الشك بوجود متعة أورجازمية مختبئة تحت هذا التهديد الواضح بالموت.

كل من الفيلمين، وهذا حقيقى، يحاول احتواء اشتهاء المثل الذى يثيره هذا الاستعراض للأجساد الذكورية وهذا الترابط الذكورى من خلال وضع ستالون ومستنسخيه كـ " عائلة " ومن خلال تصميم ستالون بحيث يصبح الأكثر " نضجا " بين الاثنين، مما يدرجه تحت مرتبة الأب أو الأخ الاكبر لفيرست بيز وكاش على التوالى. وكلا الفيلمين يرسم شخصية المستنسخ فى هيئة أكثر أنثوية بعض الشىء، وأكثر سذاجة أو همجية من ستالون. وعلى سبيل المثال يجبر فيرست بيز قبل موته مباشرة، على الإمساك بمكنسة وتنظيف الأرض.

غالبا ما تشفر النظرات المباشرة من رجل إلى آخر، كما يرى نيل وويلمين، باعتبارها سادية وموجهة إلى عدو: وكل من سازرلاند وبالانس يراقبان ستالون على شاشات الفيديو، وسازرلاند، الذى يغرق نصف وجهه فى الظل، غالبا ما ينظر إلى أسفل إلى ستالون فى فناء السجن. ولحماية غيرية ستالون الجنسية يجعل له حبيبة اسمها ميليسا (دار / لان فلوجال) فى "الحبس " وفى نهاية " تانجو وكاش " يعطى أخته كيكى (تيرى هاتشير) وليس نفسه، إلى كاش.

وميليسا هى بوضوح جزء من العالم " الطبيعى " خارج بوابات السجن. والكلمات الدينية لأغنية النهاية التى تشبه سجن جيتاواى بـ "الجحيم" تؤكد فقط على المعنى الواضح. ولكن من الصعب أيضا أن يقبل الله كيكى أخت تانجو: فهى تعمل كراقصة إغراء، ونحن نرى الكثير من جسدها، خاصة –بالطبع– ثدييها وردفيها.

لكن إعادة البناء الحريصة للجنسية المثلية وفقا للتعارضات الثنائية للنوع الجنس تشى بالعصبية التى تكمن تحت أقنعة الذكورة التنكرية: إن الرغبة بين الرجال، إلاستمتاع الصريح بجسد الرجل الآخر، وخاصة قضيبه، يجب أن تنكر. " الرجل الحقيقى " لا يمكن أن يعترف بأن "امتلاك " قضيب شىء غير كافٍ، وأنه ليس الشىء نفسه مثل " امتلاك " الفالوس. ومن ثم فإن الخوف والنرجسية يتخللان أقنعة الذكورة التنكرية كما هو الحال فى أقنعة الأنوثة التنكرية، حتى بالرغم من أن الاثنين يقفان فى مواقع مختلفة فى مواجهة السلطة.

إن القطع الفجائى فى كلا الفيلمين من لحظات الفرجة إلى مشاهد المطاردات ومعارك إطلاق النار تزيح بشكل مؤقت فحسب القلق المصاحب للاستعراض الذكورى، وهو قلق أكثر حدة فى " تانجو وكاش " عنه فى "الحبس" لأن ستالون هنا كبير السن بشكل واضح، وهو " يابى " yuppie بالوضوح نفسه، على عكس " الحبس " الذى يرتدى فيه الملابس أقل من أى شخص آخر. فى " تانجو وكاش " لا يظهر جسد ستالون إلا نادراً نسبياً. وكما فى " روكى ٤ " فى نصفه الأول حيث كان ستالون ثريا " وناعما "، [٢٢] كذلك فى " تانجو وكاش " فإن الملابس والإكسسوارات (النظارات، حلات من ماركة آرمانى، صحيفة " وول ستريت جورنال " Wallstreet Journal الاقتصادية) تربط ما بين الذكورة والسلطة.

وكما تشرح إيفون تاسكر فى تحليلها لفيلم " تانجو وكاش " فى مقال آخر من هذا الكتاب، فإن ستالون يحاول -بشكل واعٍ- أن يغير صورته فى هذا الفيلم – وهى ظاهرة واصلها فى أفلام " روكى ٥ " Rocky V (إخراج آفيلد سين ١٩٩٠) و " أوسكار " oscar (لانديس ١٩٩١) ولكن لسوء الحظ فإن إشارته الشخصية إلى رامبو – " رامبو قحبة " – فى بداية " تانجو وكاش " لا تكفى لإثبات خشونته ولا تعوض عن تحول انتمائه الطبقى. إننا نريد أن نرى جسده، ففى حالة ستالون تصبح العضلات رداء كافياً. أما عندما يرتدى الملابس، خاصة حلات رجال الأعمال، فيبدو وكأنه يرتدى

ملابس أكثر من اللازم. ولكن محاولاته لكي يكون من طبقة رفيعة تبين فحسب المدى الذى تشكل به الطموحات الطبقية أقنعة التنكر الذكورية. (٢٣) وعلى حد وصف أحد النقاد فإن: " ستالون لا يجيد ارتداء الحلات – لأنه ببساطة أضخم منها ... وستالون و " تانجو وكاش " لا يشتغلان فى الحقيقة إلا عندما يخلع كل منهما ملابسه ويكشف عن عضلاته ويضرب الأشرار. هذا، لمفخرته، هو ما يجيد فعله بشكل غير عادى " . (Fiorillo 1990:301)

ولكن الفرجة الفائقة للذكورة العضلية فى كلا الفيلمين تبدو بطرق ما أنها فحوى المشكلة. لأنه ما الذى يفعله رجل سوى مفتول العضلات عندما، كما يقول لاكان، " تبدو المبالغة فى الذكورة هى نفسها أنثوية " (Lacan 1958: 85)؟ ذلك أن " حيازة " المرء للفالوس (الذكورة) و "كون " المرء هو الفالوس (الأنوثة) كلاهما أداءات تنكرية تخفيان الافتقاد نفسه للفالوس، بل يمكن أن تنقلب " الحيازة " إلى أن " يكون " صاحبها هو الشىء. إن الفرجة على كاش وهو يرتدى ملابس نسائية تمامًا على يد أخت تانجو، التى تتنكر هى فى ملابس مصارع ثيران على موتوسيكل، تبين مدى الغموض الذى يمكن أن تكون عليه المظاهر: فالجنسية المثلية تكمن بجوار الجنسية الغيرية. وبالفعل كما ترى باتلر فإن " أفكار الذكورة نفسها والأنوثة .. تجد جذورها فى الشحنة النفسية غير المصروفة للجنسية المثلية " .(Butler 1990:54)

لكن الجنسية المثلية والجنسية الغيرية ليسا هما فقط كل القوالب التى تبنى الذكورة والأنوثة. ففى " الحبس " و " تانجو وكاش " دائما ما يسير اشتهاء المثل ورهاب المثل جنبا إلى جنب مع التنميطات العرقية والطبقية والقومية لخلق ذكورات " طيبة " فى مقابل ذكورات " شريرة". الشخصيات الرئيسية فى كلا الفيلمين بيضاء وتتعارض فيما بينها عبر خطوط شعوبية ethnic وليست عرقية racial، وفى " الحبس " عبر خطوط طبقية أيضا. فى كلا الفيلمين يلعب ستالون نسخة من شخصية الإيطالى الأصل محب عائلته، الجذاب جنسيًا التى جلبت له الشهرة فى "روكى ". ورغم أنه يخفف من التركيز على شعوبيته هنا، فإن الإشارات إلى " الطليانية " تكفى لاستدعاء الأمر برمته، كما، مثلا، فى تعليق ليون على قبلة كبيرة تعطيها له صديقته " نعم هذه

إيطالية ! "، أو عندما يقوم تانجو بمناكفة كاش قائلا بالإيطالية " (Ciaobella!) ("إلى اللقاء يا حلوة ! "). ويبقى الولاء للعائلة هو العنصر الأساسى لهذه الشعوبية: ينقل ليون لفيرست بيز الدروس التى تعلمها فى مدرسة المحن القاسية: " استعد دائما لأن تتحرك أولا "؛ " عليك أن تحترم شيئا ما، لأنك لن تحصل على الكثير، وما ستحصل عليه عليك أن تحميه "، أما تانجو فيغار بشدة على سمعة أخته، رغم أنها معركة خاسرة بالتأكيد. ومن الأمور ذات الدلالة أن أعداء ستالون فى كلا الفيلمين أثرياء ومن أصول شمالية أوروبية: كبير الحراس أنجلو ساكسونى، وقيصر مكافحة المخدرات فرنسى.

" الحبس " هو الأكثر تقدمية بين الفيلمين، على الأقل عندما يتعلق الأمر بالعرق. النظائر الذكور فى كل مكان يختلفون فقط فى العرق والطبقة. المساجين والحراس البيض الفقراء الساديون يهددون ستالون ومستنسخه بالاغتصاب المثلى الجنس و / أو التعذيب، ويصيحون بعبارات مثل " أيها المتشرد، متى ستطلى أظافرك وتجيب عندما ينادون يا عاهرة؟ ". من ناحية أخرى، يصبح السود الطيبون حلفاء لستالون، بل و جزء من عائلته. هناك اثنان من ضباط السجن هما الملازم ميسنر (جون أموس) والسيد/ برادن (ويليام آلين يانج). وعلى عكس كبير الحراس يحترم ميسنر اللوائح. ونزاهته يدل عليها نظارته السوداء وتعبير وجهه الجامد. ومن المساجين هناك اكليبس (فرانك ماكراى) هو الأكثر أهمية. فهو عملاق أسود يوضع فى مواجهة شينك ويبر (سونى لاندهام) أضخم و " أسوأ " المساجين البيض. وبطرق عديدة يعتبر أكليبس تجسداً للأب بالتبنى الأول، الأبيض، لستالون / ليون: فكلاهما أخذه تحت جناحيه ورحب به فى ورشة سيارته. وقيام ستالون بتعليم فيرست بيز مناهج أدوات قياس العمق والمحركات الهادرة ليس إلا رابطة أخرى فى السلسلة الأوديبية التى تؤدى إلى أشكال التبنى المتعدد العرق والمثلى جنسياً. (٢٤)

فى " تانجو وكاش "، على النقيض، ليس هناك نظراء حقيقيون سوى تانجو وكاش. وهنا تحدد هوية الذكورات " الشريرة " من خلال التنميطات العرقية و / أو القومية. فعصابة بيريت تضم سوداً وآسيويين وبريطانى من الطبقة العاملة يطلق عليه " ذيل الحصان " Ponytail (بريون جيمس). وكما فى " الحبس " تكثر الإشارات إلى

الاغتصاب المثلى الجنس. فمثلا عندما يدخل كاش السجن يهدده أحدهم بـ " سلخ مؤخرته حتى يصبح له واحدة جديدة " ويتوعده آخر بـ " سكب السكر المحروق فى ثقبه "، ولكن تانجو وكاش غير الهيابين يردان على هذه الذكورات " الشريرة " بإهانات رهاب مثلية ورهاب أجنبية وعرقية مماثلة. فى مجموعة مشاهد قاعة الصدمة الكهربائية فى السجن يحاول "ذيل الحصان" أن يخيف كاش قائلا: " أنت ولد جميل، أليس كذلك! سوف أنتزع شيئك من ثقبك وأصنع منه عقدة "، وينفجر كاش: " لا أريد أن أموت على يد هذا المهاجر الإنجليزى المغفل. أريد أن أموت على يد مغفل أمريكى ".

لكن تانجو وكاش يحبذان دائما القتال عن الكلام. وختام الفيلم فرجوى بشكل خاص، فهو يمزج بين الاستعراض المدهش للأسلحة - دبابات، سيارات، جزازات عشب، مدافع، قنابل يدوية، ديناميت وغيرها- وبين الاستعراض المذهل للعضلات. ولكن عندما ينقشع الدخان لا يبقى، حرفيا، سوى تانجو وكاش وكيكى. ولا نعد بحاجة إلى القلق على مصير ومكانة هذين الزميلين العملاقين أو على جسديهما: فالذكورة البيضاء والعائلة انتصرا وأخذا بثأرهما.

الخلاصة

إن الإصرار فى كلا الفيلمين على حرمة الذكورة غيرية الجنس يحمل إعلانا هيستيريا عن نفسه. ومضاعفة وإفراط الذكورة فى الفيلمين يضىء فحسب كيف أن الذكورة، مثلها مثل الأنوثة، عبارة عن قناع تنكرى متعدد.

ولكن من الخطأ أن نقلل من شان النظرة السائدة والغالبة التى ينظر بها المتفرجون، والمؤدون أيضا، إلى التنكر كتعزيز لعلاقات السلطة المسيطرة، بالتحديد لأن التنكر يوحى بأنه ربما هناك شئ تحت السطح " حقيقى " و / أو " طبيعى " وكما بين لاكان، فإن التنكر بطبيعته نوستالجى، وأنه مظهر يومىء بوجود افتقاد لشىء ما ينظر إليه على أنه أصلى. ومن ثم وليس من قبيل المصادفة أن أغلب المعجبين بستالون من المحافظين: ذلك أن القناع التنكرى الذى يرتديه للصحة والسعادة والغيرية الجنسية والذكورة البيضاء هو مطمئن لليمين بشكل بارز. وفى الواقع فإن انعكاس ستالون فى

مستنسخيه وحبه لهم فى "الحبس " و" تانجو وكاش " من شأنه فقط أن يزيد هذا الانجذاب الرجعى. إن المستنسخ الخشن، فوق كل شىء، هو شخصية ملتبسة. ومثل المرأة المثيرة السحاقية والأسود المخلط، فإن هويته سائلة، والمتفرج بطرق عديدة هو الذى يمسك بالمفتاح لكى يفك معنى آدائه وفرجته، ويحلل هل هذا تزين أم تصنع أم خروج إلى العلن.

من ثم، فعلى الرغم من أننى قد أتحدث عن الذكورة والغيرية الجنسية لستالون ومستنسخيه كأقنعة تنكرية، فإن معظم الناس لا يرونها كذلك. إن هذا النوع من التحليل الشاذ للأفلام الناجحة تجاريا الذى قمت به هنا له مشكلة أخرى أيضا: فهناك يلوح دائما خطر إختفاء خاصية الاستمتاع بالجنسية المثلية داخل تأمل الشهوانية المثلية فى أفلام تنتمى بالأساس إلى أنواع فنية ذكورية وغيرية جنسيًا. (٢٥) وهذا الخطر يتزايد بدرجات فلكية، فى اعتقادى، إذا فشلنا كنقاد فى ملاحظة رهاب المثل أو قللنا من شأنه فى هذه الأفلام. فهذا أمر يشبه الإعتقاد بأن فيلم " رجل موسيقى السول " Soul Man(إخراج ستيف ماينر ١٩٨٦)، الذى يقوم فيه رجل أبيض بالتنكر فى هيئة رجل أسود لكى يتجنب تأدية حصص العمل الاجتماعى لصالح مدرسة حقوق هارفارد، هو فيلم يمكن أن يخبرنا أبدا بالحقيقة الكاملة للعرق والعنصرية.

مع ذلك، لا يزال مثل هذا التحليل " الشاذ " نافعًا، فى رأيى، لأنه كما تشير ريفير، فمع مفهوم القناع التنكرى لا نحتاج إلى فصل النقد عن التماهى: ذلك أن التزين والتصنع والخروج إلى العلن كلها احتمالات. وبما أنه ، بكلمات باتلر، " المظاهر تصبح / أكثر إثارة للريبة مع مرور الوقت " (Butler 1990:47)، فإن السؤال عما يخفيه التنكر لا يحتاج بالضرورة إلى إجابات قصرية تنفى بعضها. وإنما المهم، كما يصر فانون وبهابها، هو التأثيرات المحددة التى يحتويها التنكر.

وكنقاد سينمائيين ربما نرغب فى أن نولى اهتماما خاصا بالنوع الفنى الفرعى من أفلام المغامرات والحركة الذى يمكن أن أطلق عليه "فيلم الأجساد المتزاملة ". هذا النوع الفنى الفرعى الذى راج فى الثمانينيات لا يتضمن فحسب " الحبس " و " تانجو

وكاش "، ولكن أيضا سلسلة أفلام "شرطى بيفرلى هيلز " Beverly Hills Cop (بريست ١٩٨٤، ودونر ١٩٨٩)، و " السلاح القاتل " (دونر ١٩٨٧ و ١٩٨٩) "الاستماتة " (ماكتيرنان ١٩٨٨ و هارلين ١٩٩٠)، و " التوأم " Twins (راتيمان ١٩٨٨) و "شئون داخلية " Internal Affairs (فيجز ١٩٩٥) وغيرها - والقائمة تتزايد كل يوم.

كل هذه الأفلام تجمع بين الحركة الذكورية وبين الفرجة الذكورية، وتبرز قوالب الجنسانية والطبقة والعرق بطرق تختلف عن أفلام الأنواع الفنية الذكورية التى قام بدراستها نيل وويلمين.

وفى النهاية أعترف بأن الذكورة قناع تنكرى متعدد " لا يحتوى على إنكار كل قوتها وفعاليتها " (Doane 1988:45) . الذكورة قد تكون مجرد تخييل، ولكن كما يبين بإسهاب نجاح أفلام ستالون، وكذلك وضعها موضع التنفيذ بواسطة سياسيين يمينيين مثل ريجان وبوش، فإن أقنعة الذكورة التنكرية لها شعبية طاغية، وقوة لا يمكن إنكارها.

هوامش

شكرا لدال ووترمولدر وجون جوناكين لمساعداتهما.

(١) أويجين ليموان – لوتشيونى أكثر تشككا، فهى تقول: " لو أن القضيب هو الفالوس، لما احتاج الرجال إلى ريش وربطات عنق وميداليات " .(Lemoine- Luccioni 1983:34)

(٢) انظر أيضا (Doane 1988:47) .

(٣) تتبنى مارجورى جاربر استراتيجية مماثلة عندما ترى أن كلا الجنسين يمران بـ : الحسد الفتشى ". ولكن جاربر لا تنظر بعين الاعتبار إلى الأقنعة التنكرية وأشكال الفتشية العرقية فى دراستها " العلاقة الثلاثية " بين مايكل جاكسون وديانا روس، ومادونا، وهو إهمال أرى أنه مشكلة. انظر .(Garber 1990:55)

(٤) التعبير لشاندرا ماموهانتى فى مقال يدين غياب عنصر العرق فى التحليلات الأكاديمية. انظر (Mohanty 1990:180).

(٥) باتلر تتوصل إلى نفس الرأى تقريبا غير أنه يفوتها تحليل ريفير للرجال المخنثين. انظر (Butler 1990:50-4) .

(٦) تفصل ريفير فى تحليلها بين الطبقة والسن والعرق والبلد: الرجل الأسود يصبح فقط " الرجل " والمرأة الجنوبية الثرية تصبح فقط " المرآة " .(Riviere 1929:37-8) ولا تقول ريفير شيئا عن قناع التنكر الطبقى لمريضتها كخادمة أو عن تحولها الخيالى من الطفولة إلى الرشد، كما تفشل فى التعليق على رغبة " مريضتها " فى رجل أسود. هناك حالة أخرى تدور حول الطبقة، وهنا تصف ريفير إحدى قريباتها " ربة بيت فى حوالى الخمسين من العمر، تتعامل بشكل اعتيادى مع العمال، الجزار والخباز، تتخيل نفسها امرأة غير متعلمة، حمقاء وغريبة المظهر " بينما هى فى الواقع تحكم هؤلاء بقضيب من حديد "Riviere) 1929:39) . ومرة أخرى فى تحليلها تقلل ريفير من شأن كل الاختلافات عدا اختلاف النوع الجنسى: رجال الطبقة العاملة يصبحون فحسب " تشخصات عدائية للأب "(Riviere 1929:39) . للمزيد انظر (Holmlund 109- 10) و (Doane 1988:48) .

(٧) انظر (Lacan 1958:85) و (Butler 1990:49) .

(٨) انظر (Garber 1990:54) الملاحظة نفسها.

(٩) للمزيد انظر (Holmblund 1991) و .(Straayer 1990:51)

(١٠) تذكر باتلر المرأة المثيرة والمستنسخ ثلاث مرات فقط / انظر ١٩٩٠: ٥١ ١٢٢ (and 123) .

(١١) فيما عدا إشارات في المقدمة والختام إلى الحاجة إلى "وصف نقاط تقاربهم فى المجال الاجتماعى تختفى أقنعة التنكر هذه تماما (Butler 1990:13; see also 145) .

(١٢) انظر (Fanon 1967 b:17-27) خاصة ١٧-١٨ .

(١٣) فى " بشرة سوداء، أقنعة بيضاء " يلاحظ فانون بغضب أن " الرجل الأبيض يتعامل مع الزنجى تماما مثل راشد يعامل طفلا ويبدأ فى الابتسام والهمس والتفضل والتحايل " (Fanon 1967 a:31)، انظر أيضا (Fanon 1967 b:102) .

(١٤) انظر (Bhatba 1984:129,131) .

(١٥) حول المرأة المثيرة انظر (Holmlund 1991) .

(١٦) حول ارتداء ملابس الجنس الاخر ثقافيا انظر مثلا (Silverman 1989, Ching-Liang Low 1989)

(١٧) انظر (Humphries 1985:77-8) .

(١٨) مع ذلك ترى إيفون تاسكر عن حق أن أفلام السجون تربط المثلية الجنسية بالعقاب: " ذلك أن الغيرية الجنسية ليست خيارا مطروحا".

(١٩) ستيف نيل، على النقيض، يذكر أن " جسد الذكر لا يمكن وصمه بصراحة كموضوع اشتهائى لنظرة ذكر آخر: هذه النظرة يجب أن يكون وراءها دافع آخر، وأن يقمع المحتوى الشهوانى فيها ... جسد الذكر يجب ألا يصلح، هكذا، لكى يكون مصدر تأمل ورغبة شهوانيين (Neale 1983:8) . ويليمن، أيضا، يرى أن أفلام الغرب التى أخرجها مان تتخللها " تلصصية مثل جنسية بشكل أساسى (ولكن غالبا مقموعة)، (Willeman 1991:16) . انظر أيضا (Neale 1980) و (Smith 1989) .

(٢٠) نكات القضيب مثل هذه موجودة عبر أفلام هوليوود السبعينيات والثمانينيات. ولكن فى حالة " تانجو وكاش " القضيب نفسه نادرًا ما يرى، لأنه كما يلاحظ ليمان " الرهبة التى تنتابنا من الرؤية الواضحة للقضيب تخدم بأفضل ما يكون بتغطيته ... فهو يمكن، معظم الوقت، أن يكون المثلية الشهوانية غير الواعية ".

(٢١) إن ثرثرتهم تميزهم عن العمالقة الصامتين المستوحدين الذين درسهم نيل. انظر (Neale 1983:7) .

(٢٢) من أجل مناقشة أكثر تفصيلا حول السن والطبقة والذكورة فى فيلم "روكى ٤ " انظر (Holmlund 1990:88-91) .

(٢٣) فى دراسة حول " روكى ٢ " تشدد فاليرى ووكردين على أن "الذكورة تعاش دائمــا كطبقة بعينها فى علاقتها بالجسد والتقسيم الذهنى / اليدوى للعمل " (Walkerdine 1986:198) . ذكورة ستالون الفحلة تنتمى للطبقة العاملة: بالنسبة لشخصياته، كما بالنسبة للكثير من معجبيه، كما تقول ووكردين، فإن القتال يمــثل " دعـوة للسيـادة، وكفـاح لقـهـر ظروف القـمـع، التى تظل قـائمـة كـشىء مـرعب " (Walkerdine 1986:177) .

(٢٤) الحد الذى تتشعب به السلسلة الأوديبية فى نيران المثلية الجنسية واضحة بشكل أكثر عادة فى " الحبس "، حيث إن ليون وفيرست بيز يعملان كلاهما كأب وابن ومستنسخ خشن. كما يقول باتلر " حل عقدة أوديب ينزع إلى التماهى مع النوع الجنسى ليس فقط من خلال تابو زنا المحارم، ولكن قبل ذلك، التابو ضد المثلية الجنسية. والنتيجة هى تماهى المرء مع موضوع الحب من الجنس نفسه ، وبذلك يتداخل كل من هدف وموضوع الشحنة النفسية المثلية جنسيًا " (Butler 1990:63) .

(٢٥) حول الإفراط فى استخدام مصطلح " المثلى جنسيا " فى دراسات الأفلام انظر المزيد Green) (1984:47 ." الاهتمامات المعاصرة يجب أن تجعلنا نميز بين هذا (الرباط المثلى جنسيًا) عن باقى أنواع الشهوانية المخنثة، لأننى أرى أن الكثير من الرجال المخنثين لن يهتموا بتخييلات واضح أنها غيرية جنسيا حول رجال غيريين جنسيا (مع بعضهم البعض) ".

BIBLIOGRAPHY

1- Bhabha, H. (1983a) 'Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism' in F. Barker et al. (eds) The Politics of Theory, Colchester: University of Essex.

2- (1983b) 'The Other Question,' Screen 24. 6: 18-35.

3- (1984) 'Of Mimicry and Man: the Ambivalence of Colonial Discourse,' October 28: 125-33.

4- (1986) 'Foreword: Remembering Fanon,' in F. Fanon Black Skin, White Masks. London: Pluto Press.

5- Butler, J. (1990) Gender Trouble, London: Routledge.

6- Ching-Liang Low, G. (1989) 'White Skins/Black Masks: the Pleasures and Politics of Imperialism,' New Formations 9: 83-104.

7- Doane, M. (1982) 'Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator,' Screen 23, 3-4: 74-87.

8- (1988) 'Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Femal Spectator,' Discourse 11,1: 42-53.

9- Fanon, F. (1952; rpt 1967a) Black Skin, White Masks, New York: Grove Press.

10- (1964: rpt 1967b) Toward the African Revolution, New York: Monthly Review Press.

11- Feuchtwang, S. (1985) 'Fanon's Politics of Culture: the Colonial Situation and its Extension,' Economy and Society 14, 4: 450-73.

12- Fiorillo, C. M. (1990) 'Tango and Cash,' Films in Review 41: 301-2.

13- Garber, M. (1990) 'Fetish Envy,' October 54: 45-56.

14- Green, I. (1984) 'Malefunction: a Cointribution to the Debate on Masculinity in the Cinema,' Screen 25. 4-5: 36-49.

15- Heath, S. (1986) 'John Riviere and the Masquerade,' in V, Burgin, Donald, J., and Kaplan, C. (eds) Formation of Fantasy, London: Routledge,

16- Holmlund, C. (1986) 'Sexuality and Power in Male Doppelganger Cinema: the Case of Clint Eastwood's Tightrope,' Cinema Journal 26, 1: 31-42.

17- (1989) 'I Love Luce: the Lesbian, Mimesis and Masquerade in Irigaray, Freud, and Mainstream Film,' New Formations 9: 105-23.

18- (1990) 'New Cold War Sequels and Remakes: Down and Out in Beverly Hills, Rocky IV, Aliens,' Jump Cut 35: 85-96.

19- (1991) 'When Is a Lesbian Not a Lesbian? The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film,' Camera Obscura 25-6: 96-119.

20- Humphries, M. (1985) 'Gay Machismo,' in Metcalf and Humphries (eds) The Sexuality of Men, London: Pluto Press.

21- Lacan, J. (1958) 'The Meaning of the Phallus,' trans. J. Rose, in J. Mitchell and J. Rose (eds) (1982) Feminine Sexuality, New York: Norton.

22- (1966) Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality, trans. J. Rose, in J. Mitchell and J.Rose (eds) (1982) Feminine Sexuality, New York : Norton.

23- Lehman, P. (1991) 'Penis-Size Jokes and Their Relation to Hollywood's Unconscious' in A. Horton (ed.) Comedy/Cinema/Theory, Berkeley: University of California Press.

24- Lemoine-Luccioni, F. (1983) La Robe: Essai Psychanalytique sur le Vetement, Paris: Editions du Seuil.

25- Mohanty, C. (1990) 'On Race and Voice: Challenges for Liberal Education in the 1990s,' Cultural Critique 14: 179-208.

26- Neale, S. (1980) Genre, London: British Film Institute.

27- (1983) 'Masculinity as Spectacle,' Screen 24, 6: 2-16.

28- Riviere, J. (1929) 'Womanliness and the Masquerade' in V. Burgin, Donald, J., and Kaplan, C. (eds) (1986) Formations of Fantasy, London: Routledge.

29- Silverman, K. (1989) 'White Skin, Brown Masks: the Double Mimesis, or With Lawrence in Arabia,' differences 1, 3: 3-54.

30- Smith, P. (1989) 'Action Movie Hysteria, or Eastwood Bound,' differences 1, 3: 88-107.

31- Storller, R. (1985) Observing the Erotic Imagination, New Haven, Ct: Yale University Press.

32- Straayer, C. (1990) 'The Hypothetical Lesbian Heroine,' Jump Cut 35: 50-8.

33- Walkerdine, V. (1986) 'Video Replay: Families, Films and Fantasy,' in V. Burgin, Donald, J., and Kaplan, C. (eds) Formations of fantasy, London: Routledge.

34- Willemen, P. (1981) Anthony Mann : Looking at the Male, Franework 15 - 17 : 16 - 20.

35- Young, R. (1990) white Mythologies, London. Routledge.

(١٢)

أفلام غبية لأناس أغبياء

الذكورة ، والجسد ، والصوت فى سينما الحركة المعاصرة

إيفون تاسكر

فى هذا المقال أحاول أن أستكشف مكانة الذكورة فى نظام هوليوود التمثيلى من خلال تحليل أربعة أفلام ونجومهم هم: بروس ويليس فى "الاستماتة " (١٩٨٨) و " الاستماتة ٢ " (١٩٩٠) ، و سلفستر ستالون فى "الحبس" (١٩٨٩) ، ستالون و كيرت راسل فى "تانجو وكاش" (١٩٨٩)، هذه الأفلام ونجومها تعطى أمثلة، بطرق مختلفة، على ميل أفلام الحركة الهوليوودية نحو بناء جسد الذكر كفرجة، ويصحب ذلك الميل فهم الذكورة باعتبارها أداء. من الأشياء الواضحة أيضا فى هذه الأفلام هو مواصلتها تضخيم التقليد الراسخ للسينما الهوليوودية فى العزف على صور القوة والعجز التى يقع البطل الذكر فى وسطها.

داخل هذا البناء تعمل المعاناة – التعذيب على وجه الخصوص – كمجموعة من الحواجز السردية التى ينبغى التغلب عليها ، واختيارات يجب على البطل أن يتخطاها ، وكمجموعة من الصور الجمالية حتى يصبح من المحبب النظر إليها. وعلى الرغم من أن هناك العديد من الدراسات التى علقت على بناء المرأة كضحية فى السينما الأمريكية، وتأملت أحيانا المتع الماسوشية التى من شأن ذلك تقديمها للمشاهدات الإناث، إلا أن قليلا من الدراسات علّقت بدرجة من العمق على تشخيصات البطل الذكر فى هذا السياق الذى يكون فيه مطارداً ومعاقباً غالبا . يمكن أن يتيح لنا البحث فى أفلام الحركة ، ونحن نضع هذه الأسئلة فى اعتبارنا ، أن نناقش بشكل أوسع الذكورة والجنسانية فى سينما

هوليوود، خاصة من خلال التفكير فى الدلالة التى يرى المزيد من النقاد أنها تمثل مكانة هذه الأفلام الأدائية.

وبالفعل يبدو أن الحديث عن الرجال فى سينما هوليوود كـ "تأدية للمذكر" أصبح واجبًا و"موضة" نقدية هذه الأيام، مثمرة نعم ، ولكن إشكالية أيضًا بشكل حاد.

فى سياق آخر تماما، وفى إطار تعليقه على التمثلات الذاتية للأكاديمى فرانك لينتر سشيا، يضع لى إيدمان السؤال التالى: "ألا يمكن أن يكون من المفيد أن نتحرى ما الذى يجرى تخريبه هنا بالضبط، إذا كان هناك أصلا شىء يجرى تخريبه، أو أن نسأل عن الفارق بين محاكاة تنحاز إلى الغيرية الجنسية من قبل ذكر غيرى جنسيا وبين التقمص القمعى لهذا التميز الذى تلح عليه الثقافة بشكل عام؟ " . (Boone and Caden 1990:44)

كان من الأفضل تقويض ذلك ، ولكن نفاذ صبر إيدلمان واستثارته الناتجة عن نقد يعتمد- بشكل أساسى- على مصطلحات "أداء" يفترض أنه انعكاس للذات، يشيران إلى أهمية تفنيد مثل هذه النظرة المتفائلة للسينما، أو على الأقل الاحتفاظ بإدراك تعقيدات التمثلات وعملها داخل نظم أكثر اتساعًا من النظم السينمائية. لست على قدر من الشجاعة يمكننى من السعى إلى التخريب هنا، ذلك إننى غير متأكدة بأية حال من الشكل الذى يمكن أن يكون عليه هذا التخريب. لكن المفارقة والتعارض اللذين تطفح بهما هوليوود على الدوام يصلان إلى حد التوازن.

تأدية الذكورة

إن النظر إلى الذكورة بوصفها أداء يجرى تصنعه بشكل متعمد ، هو نوع من محك الاختبار فى الدراسات الحديثة عن السينما الهوليوودية. وقد أثير العديد من الصياغات ما بعد الحداثية وما بعد الحداثية فى هذا التطور النقدى. وقد مال النقاد المتشككون إلى النظر إلى ما بعد الحداثة والمفردات الشائعة المرتبطة بها بوصفها إطار عمل جامعًا للتحليل الثقافى منزوعة عنه الصبغة السياسية. هذه خاصية مهمة، مع

الوضع فى الاعتبار الميل إلى نسيان عمليات السلطة، الذى يظهر أحيانا فى النماذج المبنية داخل إطار عمل ما بعد الحداثة.

ويبدو من المهم حقا أن نسأل عن مكانة هذه الأدائية، هذه الخاصية التى يميل البعض إلى احتضانها ويميل البعض الآخر إلى دحضها. كيف يمكن أن نفسر، مثلا، النجاح التجارى غير المشكوك فيه لجسد الذكر فى الثمانينيات؟ إحدى الإجابات توفرها لنا التعريفات المتغيرة للأدوار التى يطلب من الرجال والنساء تأديتها، داخل اقتصاد يتحول، خاصة فى المجال الحاسم لتعريف النوع الجنسى، مجال العمل.

يلاحظ ريتشارد داير نزوع نجوم ذكور مثل كلنيت إيستوود وهاريسون فورد " إما إلى إعطاء أفلامهما نكهة السجن أو الألفاظ البذيئة .... أو إلى إعطائها طبيعة خشنة، كئيبة، واغترابية ". ويستنتج داير إلى أنه فى عالم " من شرائح الكمبيوتر الدقيقة microchips والنمو الواسع النطاق (فى الولايات المتحدة الأمريكية) للنساء فى مواقع اعتاد الرجال على شغلها " فإن تبنى مثل هذه النغمات يوحى بأنه: " أصبح من الصعب على قيم البدن الذكورى أن تظل ثابتة الملامح أو غير إشكالية " (Dyer 1987:12) .

ويردد تحليل سكوت بنجامين كينج للمسلسل البوليسى الأمريكى "شرطة ميامى" Miami Vice، وهو مسلسل جذب اهتماما نقديا كثيرا وربما يكون هو أصل التعبير " حلة أرمانى فاخرة عليها شارة (الشرطى)" (*)، يردد صدى تعليقات داير حول عالم العمل. ينتقد كينج هؤلاء الذين فهموا الجمال البصرى المؤسلب للمسلسل وأبطاله الذكور بمفاهيم ما بعد الحداثة على أنه خواء سردى، ويرى أن وجهات النظر هذه، فى أسوأ الأحوال، هى بالأحرى تفسير حرفى مزعج لمفهوم "موت السرد". وبدلا من أن يرى المسلسل كفرجة محضة، وكرفض السرد، يشير كينج إلى أن " شرطى ميامى " يطرح التقمص المتكرر لسرديات الفشل، وهى دلالة يتبين موقعها البارز داخل سياقات التعبير المعاصرة عن الذكورة. إن إعادة توجيه العلاقات بين الرجال والذكورة والاستهلاك فى الغرب تؤثر بالضرورة على هذه التعريفات الخاصة بهوية الذكر التى تتحقق من خلال

(*) سوف يتم شرح أصل التعبير فى فقرة تالية من المقال. (المترجم)

الإنتاج. ويخمن كينج أنه: " إذا كانت ما بعد الحداثة أزمة إفراط فى الاستهلاك، والأكثر من ذلك، أزمة ترتبط بالتعريفات المتغيرة للذكورة، فإنها أيضا أزمة فى مفهوم العمل " (King 1990:286) . ويشير كينج - بشكل خاص- إلى أهمية الفشل فى مجال العمل فيما يتعلق ببناء شخصية سونى كروكيت (بطل المسلسل). عمل كروكيت هو القبض على الرجال الأشرار، وهو عمل لا يستطيع أداءه بفاعلية، عمل يتم إنجازه داخل سياق لا يستطيع السيطرة عليه. إن هذا الافتقاد للتحكم هو العنصر الحاسم فى سيناريو فيلمى " الاستماتة "، حيث يجد البطل نفسه فى مواقف مستحيلة تتحكم فيها بيروقراطيات غير صالحة.

تضع باربرا كريد نجم العضلات الذى يتحول إلى ملصق داخل الإطار النقدى لما بعد الحداثة فى تعليقاتها حول نزوع الصور والنصوص فى الثمانينيات نحو " اللعب بفكرة الرجولة ". وترى أن ستالون وشوارزنيجر، نجمى عضلات هذا العقد:

يمكن وصفهما فحسب بأنهما " تأدية للمذكر " كلا الممثلين يشبهان غالبا فالوساً إنسانى الشكل، فالوسا له عضلات إذا أحببت ...إنهما صورة لذكورة مبالغ فيها لنموذج أصلى لا يمكن رؤيته على الإطلاق، ضحية لفشل الدال الأبوى وللأزمة الحالية فى السرديات الرئيسية (Creed 1987:65) .

هذه الأزمة الحالية فى السرديات الرئيسية ترى كريد أنها لا تكمن فى عدم القدرة على حكى قصة جيدة، ولكن فى مظاهر فشل الشروط الرئيسية التى تبنى حولها القصص. وهى شروط تتطلب وجود غيرية جنسية ذكورية بيضاء متسقة منطقيا مع الأبنية العقلية الثنائية التى يرغب دائما فى عرضها. بالنسبة لكريد، فإن الإفراط البدنى المحض لنجوم العضلات هو ما يشير إلى المكانة الأدائية للذكورة التى يقومون بتمثيلها، وهو إفراط مختلف تماما، وأكثر وضوحا فى الحقيقة، فيما يتعلق بالنغمة، التى يمكن أن نقول إنها الإحساس بالتهكم الساخر أو الاغتراب، اللذين يشير إليهما داير بشكل عابر(١) .

تثير العضلات مفارقة مألوفة فى جمعها بين الطبيعية والأدائية يصفها داير فى إطار حديثه عن الوسيلة التى يمكن بها للعضلات أن تعمل باعتبارها تطبيعاً لـ " سلطة الذكر وهيمنته " وكدليل مؤكد على العمل الذى يتحول إلى أثر ملموس (Dyer 1982:71) .

هذا " التوتر " الذى يحدده داير فى الملصقات الذكورية ينشأ عن هذه المفارقة، عن الأداء الواعى لذاته لخصائص يفترض أنها طبيعية. ويحذرنا داير من أخطار " المنطق السلبى "، أى إغراء أن نقرأ صور الرجال على مستوى السلطة الذكورية فحسب، ذلك أن أداء الذكورة العضلية فى السينما يلفت الانتباه إلى كل من القمع والإفراط الناشئين عن " كون المرء رجلا "، العمل الذى يوضع على كاهل جسد الذكر والوضعات poses التى ينبغى عليه أن يتخذها. ولكن إذا كان البطل السينمائى يعمل فى مهنة أداء الرجولة ليس فقط على مستوى البدن، فما دلالة هذا الأداء، وما هى طبيعة التمثيلية التى يلعبها؟ الأفلام التى نفحصها هنا تعمل باستمرار من خلال مجموعة من العناصر الفنية الوثيقة الصلة بالجنسانية والسلطة، عناصر يجرى مسحها على كل من البناء السردى وجسد البطل الذكر. والرابط بين مسألتى قدرة البطل الذكر على العمل، أى تجسيد أداء بدنى مفرط، وبين السرد القلق للجنسانية الذكورية، هو أزمة الدال الأبوى الذى تشير إليه كريد.

رامبو قحبة : النجوم والذكورة

توفر ظاهرة النجومية نقطة انطلاق مفيدة لبحث الملامح الأدائية للذكورة فى السينما، ربما لأن الفرجة والأداء والتمثيل السينمائى acting تعمل كلها كعناصر تأسيسية للنجومية والمصطلحات الدالة فى هذه الكتابات المتعلقة بالسياسة الجنسية للتمثل. فى سينما الحركة تعمل شخصية النجم كبطل أكبر من الواقع فى قدراته البدنية ووسامته الجديرة بالملصقات، كملمح رئيسى للإفراط البصرى الأكثر عمومية الذى توفره هذه النوعية الخاصة من الإنتاج الهوليوودى لمشاهديها. وبالإضافة إلى عروض الألعاب النارية وترسانة الأسلحة والمواد المعدنية والأشرار الكبار والعقبات المذهلة التى يتعين على البطل أن يتخطاها والميزانيات الضخمة، والطبيعة الممتدة التى تدور فيها الأحداث، وشرائط الصوت الباهظة التكلفة ، فإن جسد النجم البطل هو الفرجة المميزة. (٢).

يحدد ريتشارد داير موقع " المفارقة المركزية " للنجومية فى عدم استقرار " الظاهرة بأسرها " التى لم تكن " فى يوم ما فى حالة استقرار أو توازن، والتى دائما ما تتأرجح من صيغة ما لماهية أن يكون المرء إنسانا إلى صيغة أخرى "(Dyer 1987:18) . وصور النجوم أنفسهم ليست مستقرة بأكثر من الظاهرة بوجه عام، فهى تحتضن عناصر متناقضة وتغير من أرضيتها باستمرار، وتقدم نفسها كصور تتألف من طبقات ومن قصاصات عديدة جداً: الأدوار التى أداها النجم، والشائعات عنه فى الصحف والمجلات، الدعاية التى يسعى إليها والتى يبدى تجاهلها أيضا. كل هذه العناصر تعمل على استبدال وإعادة تشكيل متواصلين لفهمنا، من خلال تكشف يتبدى بشكل لا نهائى لـ " حقيقة ما خلف الصورة ".

بهذا المعنى فإن نطاق النجم هو أيضا نطاق للهوية، عملية تلفيق وإعادة تلفيق لـ " ماهية الإنسان " لا يتم التوصل فيها إلى نقطة يقين بشكل مطلق أبدا. وحتميا تشكل وسائل الصياغة وإعادة الصياغة لـ "ماهية الرجل " جزءا مهما من هذه العملية. وتكمن المفارقة فى أن هذه العملية تسير جنبا إلى جنب مع اليقينية المطلقة التى نشعر معها غالبا بأننا قادرون على تعريف نمط بعينه والتحدث عما يعنيه فى سياق المناظرات التى تدور حول الذكورة والتى ربما يمثل جون وين أشهر وأكثر أمثلتها، باعتباره تشخيصا محدد المعانى بشكل مطلق.

صورتا ستالون وشوارز نيجر اللذان نفحصهما هنا هما أكثر من مجرد مثل، لأنه بينما يعيد أى فيلم تعريف صور نجومه ويقلبها، فإن هذه الأفلام، بتفصيل أكثر أو أقل، تشرع فى إعادة كتابة البطل / النجم نفسه.

كل من " الحبس " و " تانجو وكاش " يعملان جزئيا كمحاولات لتغيير أرضية صورة النجم سلفستر ستالون. فقد بدأت دعاية النجم فى استخدام استراتيجيات جديدة عقب سلسلة من الانحدار الذى أصاب قناع شخصيته persona العامة: " رامبو ٣ " (١٩٨٨) كان كارثة نوعا ما بعد انسحاب الروس (فى توقيت غير مناسب) من أفغانستان حيث تدور أحداث الفيلم، كذلك انهيار زواجه من بريجيت نيلسون وما تلاه من دعاية سيئة حول كونه رعديدا بسبب خوفه المزعوم من الذهاب إلى مهرجان " كان "

خشية أن يصبح هدفًا للإرهاب، وكذلك الاتهامات بأنه تهرب من التجنيد خلال حرب فيتنام. وبأسلوب بارع نجحت صورة ستالون فى امتصاص تهمة الجبن، من خلال استخدام المناسبات العامة لإبعاد النجم عن قناع شخصية رامبو وتقديمه كرجل أنعم وأكثر ودية، سواء فى " الحياة الحقيقية " أو فى أفلامه. "الحبس " كان مصمما بحيث يصبح " فيلم حركة له قلب "، وهو شىء شُعر أنه غير موجود فى " رامبو ٣ "، بينما " تانجو وكاش " صمم لإبراز ستالون كشخص أكثر صقلا. فشخصية راى تانجو ترتدى الحلات الأنيقة والنظارات، وتتعامل فى البورصة، وتشرع مبكرًا فى الإعلان عن شروط الصورة الجديدة بقول العبارة المازحة: " رامبو قحبة ".

تتم محاولة إعادة تعريف صورة النجم ستالون فى هذين الفيلمين من خلال الجسد والصوت. فى تحول للبعد عن البدنى ينتقل جسد ستالون أيضا، باعتباره المكون الأساسى لصورة النجم، إلى اللغوى، وهذا التشديد على صدمة حقيقة أن العملاق يمكنه التحدث، ترددت وجرى استغلالها فى الدعاية للفيلم. ويتحدث موضوع منشور فى مجلة " أمريكان فيلم " American Film حول هذا النوع من إعادة التفاوض جاء فيه أنه بالرغم من " أنك تعتقد أن ستالون من الوزن الثقيل، فإنه يبدو عن قرب متوسط الوزن، سريع الحركة وله ضوء، وجلال روحانى تقريبا ". ونعلم أيضا أن ستالون أثناء الحوار " كان يتكلم بسرعة "؛ وأنه كان يرتدى النظارات، و " أنيق الملبس، وحليق وناعم الوجه "، وأن صوته " كان أعلى طبقة بقليل مما يسمع عادة فى أفلامه". البنية الأصغر، الجسد المكسو بالملابس، طبقة الصوت الأعلى. كل هذه الملامح للبس وحديث وجسد ستالون وكذلك أفلامه الجديدة تستخدم فى هذا الحوار لإبعاد النجم عن أدوار الفحل والاستعراض الجسدى التى كانت وراء شهرته. وكون هذه الأوصاف تأنيثية بشكل واضح، يوفر قاموسا دالا فى كيفية تسويق نجم ذكر كشىء آخر غير عملاق ضخم. وبدرجات كثيرة أو قليلة من التهكم والدعابة، راحت المجلات تطلى الموضوعات بالطبقة الجديدة الحساسة لستالون، الذى ظهر كجامع للوحات الفنية وكفنان يعرض ويبيع لوحاته. وفى إطار مصطلحات المناقشات الشعبية للذكورة فى ذلك الوقت يمكن القول إن هذا التبدل يشبه تحول رجل النياندرثال البدائى إلى رجل عصرى حديث.

يظهر " تانجو وكاش " في ثوب مرح، يمتلئ بالقفشات الساخرة على صورة ستالون كنموذج للرجل في قالب فيلم الزملاء. ويستطيع الفيلم أن يؤكد إعادة التعريف هذه لقناع شخصية ستالون البادية الاستقرار من خلال مقارنته بنمط القوى الصامت بفضل حضور كيرت راسل، وأيضا بفضل نبرته الكوميدية. يضع " تانجو وكاش " نمطين ذكوريين في مواجهة بعضهما بإزواجه بين الزميلين، من مشهد " شرطي سيىء، شرطي أسوأ " الذي يخدم جزئيًا في إخبارنا بأن تانجو، بالرغم من نظارته، ليس ناعما وصولا الى مقارنته الجريئة (أو الفجة حسب وجهة نظرك) بين أسلوبي الرجلين. يجسد راسل قناع شخصية مستقرة جيدا، وهي شخصية الفحل القذر السجين التي نجدها في فيلمي المخرج جون كاربينتر " متاعب كبيرة في الصين الصغيرة " Big Trouble in Little China (1986)، و " سحب خلفي " Backdraft (1991) . راسل، وهو رجل فوق العادي وإن كان مألوف الملامح، لديه هالة الرجل العنيف بينما يتمتع بخصائص الشخص العادي الطبيعية. وتعنى المشاهد الأولى من "تانجو وكاش " بتأسيس الاختلافات بين البطلين الشرطيين – مكتبيهما، مسدسيهما، ملابسهما، مظهرهما، عاداتهما الغذائية، وحظوتهما الاجتماعية. كل من راى تانجو وجابريل كاش من نجوم الإعلام، شرطيين حققا إنجازات جعلت لهما شعبية كبيرة، وعلى الرغم من أنهما لم يلتقيا أبدا، فإنهما يتنافسان على التغطية الصحفية لأخبارهما. ينعت كاش تانجو، الذي تظهر صورته في إحدى الصحف، بأنه: " حلة أرماني عليها شارة "، أما قائد تانجو فيعيد صياغة عنوان الخبر ليكون كالتالي: " مهرج وسط المدينة يواجه متأنق بيفرلي هيلز "، وهي عبارة توشك أن تلخص الأمر.

ومع تقدم الفيلم يتحول تانجو وكاش من المنافسة إلى الصداقة. فجزئيا جمعت بينهما المكيدة التي دبرت لهما، وجزئيًا عبر شخصية كيكي / كاثرين، أخت تانجو. وهما يخوضان محنة السجن معا، ويهربان معا، ويواصلان كشف المؤامرة التي دبرها تجار المخدرات بزعامة كبير الأشرار بيريت. ومن الصور الصحفية المنفصلة لكل منهما التي نراها في بداية الفيلم إلى الصورة الصحفية الختامية، التي تحاكي بسخرية فيلم

" البحث اليائس عن سوزان " Desperately Seeking Susan(*)، وهما يتصافحان رافعي اليدين. مع نهاية الفيلم ينهي كل منهما جمل الآخر. ويسمح حضور راسل بتبادل حوار سريع ساخر بين الرجلين القويين، حيث يتبادلان المزاح في الحمام وغيره. ولإعطاء الفرصة لستالون ليتحدث ويتأنق، فإن راسل هو الذي يخلع قميصه في الدقائق الأولى من الفيلم. وكيرت راسل هو أيضا الذي ينهي الفيلم مرتديا ملابس النساء، متظاهراً بأنه:"محظية " أخت تانجو لكي يهرب من الملهى الذي تعمل فيه كراقصة. ولأن هذا فيلم كوميدي وهناك اتفاق ضمني بألا يحتوي على أحداث "شنيعة"، لذلك هناك مساحة لارتداء ملابس الجنس الآخر والنكات حول صورة وجنسانية الذكر التي لا يمكن أن يسمح بها في دراما السجن الجادة مثل " الحبس ". وفي إطار لعبه على فكرة التأنق ورسم صور النجوم المختلفة، يقدم تانجو وكاش في أجمل هيئة ممكنة كـ "اثنين من أكثر ضباط القسم تقلدا للأوسمة ".

رجال بدون نساء: الحبس

" رجال بدون نساء "هو عنوان خادع إلى حد ما، لأن هناك امرأة في فيلم " الحبس " – بل هناك امرأة في كل الأفلام الأربعة (التي نتكلم عنها)، شخصية تبدو ضرورية حتى لو لم يكن لديها سوى القليل لتقوله أو تفعله. إن أنواع القلق المتعلقة بالاختلاف (بين الجنسين) وبالجنسانية، يبدو أنها تزداد تجلياً على جسد البطل الذكر – وهو تدبير ليس فيه للمرأة سوى مساحة أو وظيفة محدودة – في "الاستماتة ٢ " تظل هولي ماكلين (بوني بيدليا) معلقة في الهواء حرفياً حتى الدقائق الأخيرة من الفيلم، محاصرة داخل طائرة جانحة تدور حول المطار حيث تقع الأحداث. إذا نظرنا إلى أداء الذكورة في هذه الأفلام، فإن أفلام الحركة تفضل غالبا البيئات المقصورة على الذكور كمسرح لهذا الأداء، في مجالات مثل عالم الرياضة، السجن، عالم العمل مثل

(*) فيلم من إنتاج عام ١٩٨٥ إخراج سوزان سيدلمان تمثيل روزانا آركيت ومادونا يدور حول ربة بيت تذهب في مغامرة وتفقد ذاكرتها وتنتحل شخصية فتاة مشهورة إلى أن تلتقي الاثنتان في نهاية الفيلم. (المترجم)

الجيش والشرطة. أما العائلة فيتم تجنبها بشكل عام، ولا تشغل الكثير من مساحة الشاشة إلا فيما ندر.

يعمل " الحبس " من خلال بعض أفضل المواقع لأداء الذكورة، ولكنها مواقع تتهم أيضا بالشهوانية المثلية. وتستعرض المشاهد الافتتاحية من الفيلم هذه المواقع. نرى ستالون فى دور فرانك ليون فى بيته، وهو شخصية محبوبة من جيرانه وله حبيبة تعشقه هى ميلسا . وتمزح المشاهد الافتتاحية الخفية فى نبرتها بصور ليون وهو ذاهب "إلى العمل "، حيث يتبادل الحوار الودود مع حارس السجن فى نورود، وهو تلاعب بما نعرفه بالفعل من خلال مواد دعاية الفيلم - وهو أن ستالون يلعب دور سجين وليس حارسا بالسجن. وتعرض علينا العناوين الافتتاحية كل من ماضى ليون وحاضره أثناء قيامه بتنظيف براويز الصور الفوتوغرافية القديمة، مما يخلق أيضا تاريخا نوستالجيا لموقعه داخل المجالات الذكورية - وهو يعبث بالسيارات، يلعب كرة القدم، يحتسى البيرة، أب بجوار ابنه - ومن خلال هذه الصور نرى ليون وهو يكبر ليصبح رجلا عاديا . كل هذه النشاطات المصورة هنا تتكرر بصورة مشوهة فى الداخل .

" الحبس " يسعى لأن يصور فى شكل درامى مظاهر الصراع بين الرغبة والقانون. ليون سجين يتم نقله فجأة من سجن نورود المفتوح نسبيا إلى سجن جيتاواى البشع الذى يديره كبير الحراس درامجول (دونالد سازرلاند)، وهو خصم قديم لليون. يعلن درامجول " ليس لديك أية حقوق إلا إذا أعطيتها لك. لن تشعر بأية راحة إلا إذا أخبرتك بأنه يمكنك ذلك ". ومن خلال نظرته إلى أوقات المحن بأنها " جحيم " فإنه يعد ليون بـ " الرحلة المصحوبة بالإرشاد "(*). درامجول الذى يبدو كأب مسيطر وغير عقلانى يفرض تحكمه الكامل على الموقف. ويتشكل السرد من هذه النقطة التى يبدأ عندها درامجول فى محاولة دفع ليون إلى الحافة، ساعياً وراء أى انتهاك يقوم به لكى يطيل فترة سجنه، كحيازة للدولة (ودرامجول). يذهب الكثير من وقت الفيلم فى مشاهد تعذيب ليون بدنيًا ونفسيًا، وصراعه ضد هذا النظام واللوائح فى السجن. أحد

(*) إشارة إلى جحيم دانتى . (المترجم)

التعريفات السينمائية المألوفة للذكورة هو أنها القدرة على الكبح، السيطرة على المشاعر، كأداء يوفر الوقاية. وسرعان ما يظهر هذا النموذج فى " الحبس " الذى تتطلب فيه قواعد الحياة فى السجن عدم إفشاء المشاعر، وغض النظر - الرفض، لأى تحدٍ يمكن أن تسببه النظرة، فى سبيل النجاة.

إذا كانت أنواع القلق المتعلقة بالاختلاف والجنسانية تزداد ظهورا على جسد الذكر وتشيئه كفرجة، فإن هناك كما يبدو استراتيجيتين مهيمنتين لذلك فى أفلام الحركة. اللجوء إلى صور التعذيب والمعاناة الجسدية، أو الكوميديا، وفى الحالتين يخضع جسد البطل، " ذكورته " المفرطة، إلى الإذلال والسخرية بدرجة أو بأخرى. بهذا المعنى فإن أفلام الحركة التى تتضح بالجدية الكئيبة أو التى تلجأ إلى الكوميديا ربما يعملان على الأرضية نفسها. " تانجو وكاش " و " الاستماتة " بجزئيه تدمج داخلها الكوميديا، كما تفعل أفلام حركة أخرى مثل: "السلاح القاتل" (١٩٨٧) وجزئه الثانى أو الأفلام التى يتخلى فيها أرنولد شوارزنيجر عن أدواره الأحادية الخط المعروفة. " الحبس "، على النقيض من ذلك، يشدد الضغط على معاناة بطله، مضخما من نزعة نراها على الدوام فى أفلام ستالون.

داخل حوائط جيتاواى تتكرر بشكل جروتسكى هذه المشاهد التى افتتح بها الفيلم، والتى رسمت هوية ليون كشخص " طبيعى ". تتحول مباراة كرة قدم مع صبية الحى إلى مباراة شرسة فى ملعب السجن، ليست مباراة ولكنها درس. عمل ليون فى ميكانيكا السيارات الذى نراه فى الصور وفى الورشة التى يعمل فيها، تعاد صياغته فى حب السجين لإصلاح السيارات وقيام كبير الحراس بتدمير سيارة قديمة من نوع "موستانج " الفاخر. وليس السحر الكئيب فى التوحد هو مايدفع ليون فى النهاية إلى الهرب، ولكن الأخطار التى يتعرض لها من يحبهم. فى جيتاواى يعهد دور ميلسا إلى شخصية فيرست بيز (القاعدة الأولى) الذى سمى بذلك الاسم بسبب سذاجته فيما يتعلق بنظام السجن، ولكنه أيضا اسم يحمل دلالة جنسية مغطاة. وفى الحقيقة ليس من المدهش بالنظر إلى السيناريو - الذى يقدم نمطا لبطل كمال أجسام فى السجن - أن نجد أنه يلعب بقوة على الشهوانية المثلية. مع ذلك ففى أفلام الحركة يصبح خطر السجن، بدرجة أو أخرى من الوضوح، هو خطر الجنسانية المثلية معبراً عنها بشكل

عنيف، وليس بالدقة التى نراها فى صداقة ليون بفيرست بيز. ودرامجول الذى يكتشف نقطة ضعفه يحاول أن يستخدم هذه العاطفة، فيكلف مجموعة من المساجين بقتل فيرست بيز. وتصبح صالة الألعاب الرياضية (الجيمانيزم) هى ساحة هذه الدراما، حيث يسحق صدر فيرست بيز بواسطة جهاز رفع الأثقال. تستخرج هنا المعالم الخطرة لهذه المجالات الذكورية – ملعب كرة القدم، صالة الألعاب الرياضية. وبموت فيرست بيز تواصل ميلسا الدور كموضوع يتهدده الخطر. وعلى الرغم من أن الفيلم يلعب على الشهوانية المثلية ويبتهج بلقطاته التى تتسكع فوق جسد نجمه، فإن الاتصال البدنى شيء آخر، وليون لا يمكنه إلا أن يأتى ليقف فوق جسد فيرست بيز الميت، ويمد يده ليلمسه، ثم يتراجع.

التركيز على المرئى على حساب الحوار – حيث يقدم جسد البطل وبيئة السجن فى إضاءة درامية، ساطعة وصناعية او مفلترة من خلال العالم الخارجى، مع توليف (مونتاج) سريع، ولقطات مقربة جدا، ولقطات متسكعة طويلة – يخلق فضاءً يمكن أن تجرى فيه دراما عاطفية ساخنة. وقد تهكم أحد النقاد الصحفيين على " غرام ستالون القاتل بالمونتاج " مشيرا إلى الجزء الرئيسى الذى يقوم فيه المساجين بإصلاح سيارة قديمة، والمشهد الذى يجرى تدميرها فيه، وكلاهما يقدم من خلال الموسيقى والمونتاج، ومن خلال المونتاج فقط يمكن لليون وفيرست بيز أن يلمسا بعضهما، وأن يمارسا الألعاب ويرش كل منهما الآخر بالماء وهما يعملان معا. ولكن المرء يتساءل، ما الذى يوجد هنا ليقال فى ذلك الموقف، وما الذى لايقال أيضا.

مشاكل المكان : الاستماتة

تعمل أولوية الجسد والصوت، والهويات الذكورية المختلفة التى توحى بها هذه الأفلام الأربعة، ضد بعضها البعض. فى مفهوم العلاقة بين الذكورة والسلطة فإن القدرة على التحدث شيء جوهرى. وتأمين مركز للتحدث منه أمر حاسم من أجل استثمار الصوت فى السلطة. إنه هذا المركز، الذى يستطيع جون ماكلين أن يستولى عليه فى النهاية، هو ما يتم تمثيله فى كل من " الاستماتة " و " الاستماتة ٢ ".

فى سينما الحركة تعمل الصراعات على المراكز ومواقع السلطة، فى صفوف الجيش مثلا، كمكان مجازى لإشكاليات الطبقة. ويعاد التأكيد على هذا التفصيل وتكييفه من خلال جسد البطل، فى شكل زى رسمى يحميه. بهذا المعنى يتم تغليف جسد البطل، الذى يجرى إنتاجه كفرجة، بدلالات طبقية كامنة. تكتب فاليرى ووكردين عن سلسلة أفلام " روكى " التى يلعب بطولتها ستالون، فترى أن الملاكمة نوع من تحويل " القمع إلى نضال للسيطرة عليه، يتم الفرجة عليه " (Burginetal 1986:172) . هذا الإنتاج لكل من النضال والجهد العمالى على شكل فرجة أمر أساسى لتفصيل تعريف للذكورة مبنى على الطبقة فى أفلام الحركة. وإذا كانت العضلات دلالات على النضال وعلى الأشكال التقليدية للعامل الذكر، فإن عضلات النجوم الذكور تبدو لكثير من النقاد منفرة ومثيرة للسخرية، بالتحديد لأنها تبدو بلا وظيفة، " لا شىء أكثر " من زينة، علامة غير رجولية بوضوح. وجسد البطل قد يبدو مختل الوظائف، بالنظر إلى تراجع الأشكال التقليدية للعمل التى يطلب منه أداءها، ولكنه أيضا شىء جوهرى كمحطة أخيرة، تعمل كتأكيد وزينة. وتنشأ المفارقة من خلال تشخيص البطل القوى الذى يعمل فى موقف يتجاوز قدرته، موقف يبدو فيه بمعانٍ عديدة عاجزًا.

مع ذلك هناك مجموعة أخرى من التفاوضات تعمل على صورة النجم بروس ويليس فى " الاستماتة "، وهو فيلم يستثمر قناع شخصية البارع التى لعبها فى المسلسل التليفزيونى " إضاءة قمرية " Moonlight .

يدور هذا المسلسل الكوميدى / الدرامى / البوليسى حول وكالة التحرى الخاصة " بلو مون "، مع أننا لا نرى إلا قليلا من التحرى، بينما تنشأ الحركة غالبا من المواجهات الكلامية بين ويليس وسيبيل شيبرد فى أنواع من التنكر. وبينما يقدم لنا " الاستماتة " بروس ويليس كبطل حركة جدير بالملصقات، فإن قناع شخصيته يتحدد غالبا من خلال الصوت، كرجل حكيم أكثر منه رجل عنف. وقد حقق ويليس نجاحا هائلا، على سبيل المثال، بأدائه لصوت الطفل الجنين ميكى فى فيلم " انظر من يتحدث " Look who is Talking (1990) . وبالفعل يحمل النمط الخاص للهوية الذكورية التى يمثلها جون ماكلين فى هذه الأفلام شيئا طفوليًا، وهى خاصية تتسم بها شخصيته أيضا فى " إضاءة قمرية". أنه يبدو كمراهق أبدى، حتى لو كان حكيما، وهناك إحساس بأنه يبدو



صورة ٢٨ بروس ويليز فى « الاستماتة »

وكأنه يمارس الألعاب (عسكر وحرامية، رعاة البقر والهنود). ويحتوى "الاستماتة " على نكات لاذعة يرددها ويليس / ماكلين لنفسه مع تعبير وجه يحمل الدهشة والحيرة من حدوث هذه الأحداث الجسيمة له.

على مدار معظم الفيلم يتواصل ماكلين بكل من " الإرهابيين " والعالم الخارجى من خلال جهاز لاسلكى انتزعه من أحد القتلى ولأنه لا يرغب فى كشف اسمه على الهواء، يطلب منه أن يختار هوية لنفسه. ويسخر زعيم الإرهابيين هانس جرويد (آلان ريكمان) من ماكلين فى محاولة لمعرفة هويته قائلا: " مجرد أمريكى آخر شاهد الكثير من الأفلام وهو طفل. يتيم ثقافة أفلست يعتقد أنه جون وين أو رامبو، أو المارشال ديلون! "، قبل أن يستقر أخيرا على تسميته بـ " السيد/ كاوبوى " بازدراء. لكن ماكلين الذى يبحث عن نقطة مرجعية ملائمة، والذى يرفض التسميات التى عرضت عليه، يلقب نفسه بـ " روى روجرز "، المطرب المعروف الذى يرتدى ملابس رعاة البقر. يمارس ماكلين دوره ويواصل التعليق عليه فى الوقت نفسه – فى تنويعة من الأداء المدرك لذاته الذى يتناسب جيدا مع صورة ويليس، الفحل "الشجيع " الساخر من نفسه.

وربما يكون الفشل فى العمل، فقدان الفعالية الذى تقابل به جهوده، هو ما يسمح أكثر من أى شىء بفهم الرؤية التهكمية للبطل الشعبى التى ظهرت فى الستينيات والسبعينيات والتى تعتبر أساسية فى رسم شخصية جون ماكلين فى فيلمى " الاستماتة " . تتسم هذه الشخصية بكل من إحباط البطل وانتصاره فى النهاية. فى " الاستماتة " يذهب جون ماكلين الشرطى فى نيويورك إلى لوس أنجيليس، وعلى الرغم من أنه ينقل فى " الاستماتة ٢ " إلى قسم شرطة لوس أنجيليس،فإنه أحداث الدراما تدور فى واشنطون. فى كلتا الحالتين ليس لديه موقع رسمى يتحرك منه، وهو ما يصر حشد من المسئولين الرسميين البيروقراطيين على الإشارة إليه.

ويعمل سرد " الاستماتة " حول مفاهيم الأداء بحيث يوجد عدم اعتراف بهذا الأداء. يدور الفيلم داخل مبنى شركة " تاكاتومى " فى لوس أنجيليس الذى يستولى عليه مجموعة من " الإرهابيين " الأوربيين. ويتصادف وجود ماكلين فى المبنى حيث أتى لمحاولة الصلح مع زوجته، هولى، وهى المديرة التنفيذية الثانية لناكاتومى. وتصبح تدخلات ماكلين غير مرغوب فيها ليس فقط من قبل الإرهابيين، ولكن من قبل شرطة لوس أنجيليس والمباحث الفيدرالية المتجمعين فى الخارج. وتتبنى خطة الإرهابيين بالكامل على إيمانهم بآلية عمل المباحث الفيدرالية. فالمباحث الفيدرالية التى تتمسك بروتين وظيفى مستهلك للتعامل مع هذه المواقف تقوم بقطع الطاقة الكهربائية عن المبنى، وبذلك تحطم آخر قفل موقوت لخزانة الشركة والذى لا تستطيع العصابة كسره بمفردها من الداخل. المباحث تفترض أن هؤلاء إرهابيين وفقا للكتاب وبذلك تؤدى دورها فى خطة العصابة للاستيلاء على خزانة الشركة. كلتا المجموعتين تحاولان الخداع، والبطل الشرطى يتأرجح مشتتا بينهما وحيدا. هذا البناء نفسه استخدم أيضا فى فيلم سابق لماكتيرنان وهو "المفتك " Predator (1987) الذى تعتقد فيه فرقة شوارزنيجر العسكرية أن عملاء العدو يتعقبونها أثناء عبور موقع دغل مجهول المعالم، وتعمل وفقا لذلك. ولكنهم لا يدركون " أنهم فى فيلم خيال علمى وأن من يحاول التهامهم هو وحش يشبه الحرباء، لا يستطيعون اتخاذ أى إجراء ناجح ضده.

تدور أحداث " الاستماتة ٢ " فى مطار " داليس " الدولى، حيث يواصل نفس الخداع المزدوج لجزئه الأول، إلى درجة أن فريق الاقتحام العسكرى الذى يؤتى به

للتعامل مع أزمة الإرهابيين هم أنفسهم جزء من العصابة. وتتركز الحبكة حول محاولات المجموعة العسكرية بقيادة الكولونيل ستيوارت لمنع محاكمة شخصية الزعيم نورييجا في الولايات المتحدة. ومرة أخرى تظهر البيروقراطية كعقبات لا يمكن تذليلها تواجه البطل. فرجال شرطة المطار والسلطات يستبعدونه من مناقشاتهم، ويبعدونه عن مركز العمليات بواسطة حرس الأمن، ويحاولون أن يمنعوه من البطولة. ويضطر ماكلين إلى الاستعانة بالبواب، الذى يقبع فى منطقة تحت الأرض أسفل المطار، لإنقاذ الموقف. لقد أصبح ماكلين الآن، بعد مآثره فى شركة "تاكاتومى " شخصية إعلامية معروفة، وكذلك خصمه الكولونيل ستيوارت. ويقول أحدهم لماكلين ألا " يصدق ما تقوله الصحافة عنه"، مما يثير التشكيك فى صورته الملفقة كبطل، والتى يتمرد عليها ماكلين نفسه. وفى طبقة أعمق من التعقيدات يحظى قائد وحدة مكافحة الإرهاب الميجور جرانت (جون آموس) بثقة ماكلين فى البداية، بالتحديد عن طريق اللعب بورقة اللابيروقراطية التى يستخدمها كغطاء، مقدما نفسه كجندى لا يعترف بالتوافه. بينما يستخدم ماكلين نفسه أسلوب المصطلحات غير المفهومة ليحصل على بصمات إحدى الجثث، عندما يخبر المرضين المندهشين بأنه: " حصل على Sop جديد من أجل DOA من الـ " FAD !

بشكل عام لم يعد بطل أفلام الحركة الحديث مبعوثا رسميا من الدولة، وإذا كان كذلك، فالدولة تصبح متورطة فى خداع مزدوج، كما نجد فى " رامبو " (١٩٨٥). فالبطل يمكن أن يكون شرطيا أو جنديا ولكنه غالبا يعمل بشكل غير رسمى ضد القواعد واللوائح، وغالبا بطريقة تلقائية، مستجيبا للهجمات أكثر منه مبادرا بها. ويدرك البطل أنه، على حد قول رامبو: " قابل للاستهلاك "، أما ممثلو الدولة فيرددون تنويعات لا حصر لها لعبارة " هذه المهمة لم تحدث أبدا ". وفى فيلمى "الاستماتة " يضع ماكلين نفسه، مثل كثير من أبطال الحركة، فى موقف معارض للسلطات البيروقراطية والمخادعة.

جسد البطل، حتى لو كان يبدو معطوبا، يمثل تقريبا آخر منطقة يقين فى سرد أفلام الحركة. فى أفلام ناجحة مثل " الشرطى الآلى " (1987) Robocop، و" استدعاء كلى " (1989) Total Recall لا يمكن الوثوق فى الجسد أو العقل لأن كليهما خاضع

للدولة فى مدينة غير فاضلة dystopia من مدن الخيال العلمى، وهناك لحظة فى " استدعاء كلى " يطلب فيها من الشخصية التى يؤديها شوارزنيجر أن يتراجع ويعاود التفكير فى موقفه، هل هو جاسوس كونى يضبط فى مؤامرة كونية كما يدّعى، أم أنه مجرد عامل يدوى عادى يعانى من أوهام البارانويا كما يدّعون هم؟ هذه اللحظة طريفة بشكل ما لأننا كمشاهدين لا نعلم على وجه اليقين، بالرغم من أننا نستطيع تخمين الكيفية التى سيكون عليها رد فعل آرنولد، وأيضا لأن شوارزنيجر كنجم وكشخصية داخل الفيلم لديه نفس الموقفين - شخص عادى و"غير عادى" يضبط فى سرد كابوسى.

يبتلى ميرفى / الشرطى الآلى بمشاكل هوية مماثلة فى فيلم المخرج بول فيرهوفن السابق " الشرطى الآلى ". هذه الصورة تلعب على رواج نوعية الخيال العلمى، ومع أن الأفلام التى نتكلم عنها هنا أتت من تقاليد أفلام الحروب والأفلام السياسية البوليسية، فهى بالمثل تآمرية. عندما يفشل كل شيء يصبح جسد البطل، وليس صوته، أى قدرته على المحاجاة العقلانية، هو الملجأ الأخير. وكون جسد البطل هو الفضاء السردى الوحيد الآمن، حتى لو كان يتعرض للهجوم المستمر، "تيمة " أساسية يعاد إليها تكرارا ومرارا فى أفلام الحركة.

الأداء، والهوية، والسينمائى

بعض الخلاصات

غالبا ما ينظر إلى سينما الحركة باعتبارها أكثر إنتاجات هوليوود " نياندرثالية " (نسبة إلى إنسانى نياندرثال البدائى) والأكثر تكريسًا لمفاهيم " الفحولة " بشكل يتعذر إصلاحه. وقد حاولت أن أبين كيف أن الأفلام المفحوصة هنا تظهر سلسلة من الإشكاليات المتعلقة بالطبقة والجنسانية، وكيف أن ذلك يجرى داخل سياق ثقافى تعرضت الذكورة فيه، إلى حد ما، لنزع " طبيعيتها ". إن فكرة التحليل النفسى حول ارتداء ملابس نفس الجنس homovestiem باعتباره " سلوكا منحرفا يتضمن ارتداء ملابس نفس الجنس " شيء مفيد فى هذا الصدد (Zavitzianos 1977: 489) .

فى الحالات التى يصفها زافيتزيانوس تستخدم السترات المرتبطة بالسلطة الأبوية، وخاصة الأزياء الرسمية للمجالات الرياضية والعسكرية، كوسيلة لترسيخ صورة الجسد، لتهدئة القلق وزيادة التقدير للذات. بالطبع يخبرنا زافيتزيانوس، بنبرة سريرية مألوفة للغاية، أنه مع العلاج " يمكن أن تتحسن حالات ارتداء ملابس نفس الجنس وتتطور من موضوع مثلى جنسيا إلى موضوع غيرى جنسيا". ربما يبدو الكلام عن التحسن ضروريا هنا، تحديدا بسبب التقارب الشديد بين حدود التصنيفات المختلفة داخل هذا البناء. مع ذلك فإن أدوات الزى الرسمى والهويات الذكورية ينظر إليها هنا كجزء من بناء تخييلى تم اختراعه. والتحليل النفسى، على الأقل فرضيا، يقدم بنية تسمح بإمكانية التحرك إلى ما وراء أى تعارض بسيط بين الانحراف والطبيعية وفقا لما هو شائع عنهما.

يمكن العثور على صياغة أقل اهتماما بالتشخيص المرضى لهذه الفكرة فى مفهوم لاكان عن استعراض الرجولة، الذى يقوم فيه عتاد السلطة الفالوسية وبهرجة السلطات بتكذيب الافتقاد لنفس الشيء الذى تستعرضه. بطريقة مماثلة يعمل جسد الذكر الممتلىء بالعضلات كرمز قوى للرغبة والافتقاد، للبطولة كرداء. وداخل السرديات التى درستها هنا يفتقد موقع الأب، وهو موقع للسلطة، إلى المصداقية بطرق عديدة. نقص المصداقية هذا جزء من عملية نزع طبيعية الذكورة وعلاقتها بالسلطة، وهو تحول يمكن رؤيته وهو يحدث فى منطقة سرد أفلام الحركة الخاوية من النساء فعليا، فمع أن نضال ماكلين اليائس يدور فوق خشبة مسرح هائلة، فإنه أيضا عبارة عن دراما صغيرة، دراما عائلية، وكل من " الاستماتة " و" الاستماتة ٢ " ينتهيان بلقطة مقربة لماكلين يبحث عن زوجته وسط الأنقاض، وهو مغطى بالدم وصارخا باسمها، يشبه أقرب ما يشبه طفلا صغيرا. وفعليا مع أن هولى ماكلين توفر الشرط الذى يحفظ للدراما تماسكها، بما أنه لا وظيفة الشرطى ولا الوطنية يعتبران من دوافع البطل هنا، فإنهما نادرا ما يلتقيان معا، ويتم باستمرار تأجيل لحظة لم شملها. فى الفيلم الأول لا نرى الأسرة معا، فى وجود الأب ماكلين، سوى مرة واحدة فقط، من خلال صورة فوتوغرافية على مكتب هولى.

تشير ما بعد الحداثة Postmodernity، أيا كان ما تخضع له من تصنيفات، إلى التحولات المهمة فى تعريف العمل والهوية الذكورية التى يفرضها.

ما بعد الحداثة أيضا تتشكك فى الإنتاج ومكانة المعرفة وتصنيفات الحقيقة. هذه التطورات تساعد على تكريس وتأريخ تحولات البطل الذكر فى تمثلات هوليوود. فى المقابل يصف آندى ميدهرست ما بعد الحداثة باعتبارها النسخة غيرية الجنس من نسخة مثلية، باعتبارها خطابا يصبح فيه اللعب بالهويات المتعددة وأعمال الانتحال أساسين. الإخلاص، كما يقول ميدهرست، هو " كلمة القسم المطلقة فى قاموس المثليين "، لأنه بما أن المثلية " تقتضى الصدق "، فإن المثلى يعرف أن الحياة مكونة من أنواع مختلفة من الكذب " (Medhurst 1990:19) .

هذا الكلام يعيدنى إلى هذه الشكوك التى تثير التساؤل فى إمكانية التمييز بين أداء تهكمى للذكورة وبين التقمص القمعى لهذا الأداء. والقول بأن تقمصات الذكورة التى تُرى فى أفلام الحركة ليست إلا سلسلة من التمرينات للمثلية الجنسية الذكورية يمكن أن يبدو شنيعا فى نظر هذا النقد، مادام أن الوعى بالأداء هو الذى يميز القناع التنكرى عن المفاهيم الاجتماعية للأدوار الاجتماعية. ولكن فى عالم السينما، عن أى وعى نتحدث – وعى المنتجين، أم النجوم، أم الجمهور؟ عندما تنهدت راى دون شونج، وهى تشاهد شوارزنيجر يفرد عضلاته فى فيلم "كوماندو " Commando (1985)، قائلة "أنا لا أصدق هذا الهراء الفحولى " فلمن كانت تتحدث؟ هناك مجال هائل من التجارب والهويات – من جمهور السحاقيات والذكور المثليين، من الجمهور الأسود والأسيوى، من كل الهوامش التى تحيط بالمركز – من النادر أن تتوجه إليهم سينما هوليوود كما تفعل مع الرجل الأبيض [٣]. مع ذلك فإن تقمص دراما القوة والعجز شىء أساسى يتعلق بأشكال القلق الخاصة بالهوية الذكورية والسلطة كما تتجسد فى تشخيص البطل المناضل.

هوامش

أشكر فال هيل على مساعدتها لى فى تنقيح هذه الأفكار.

(١) كما هو واضح تنطبق هذه التعليقات كأكثر ما يكون على أفلام الحركة ذات الميزانيات الضخمة.

(٢) برغم أهمية ملاحظتنا لنجاح أفلام الحركة مثل سلسلة " رامبو " إلا أن نجاحها ليس مقصورا على الغرب.

(٣) بالطبع لا تشكل هوليوود كل أنواع السينما، بالرغم من أنها محور هذا المقال. علينا أن نلاحظ أيضا أن هناك تقليدا مُهما من سرديات أفلام الحركة التى يلعب بطولتها أمريكان سود، سواء المصنوعة وفقا للصياغة الهوليوودية أو المشتقة من سينما هونج كونج. وتقليد أفلام القتال اليدوى لهونج كونج نفسه، وكذلك الطبعات الغربية البيضاء منه التى ظهرت خلال الثمانينيات، تظل لها شعبيتها الكبرى. وحسب خبرتى تتاح هذه الأفلام غالبا فى سوق الفيديو فقط. وهى تصنع غالبا بميزانيات صغيرة نسبيا وغالبا ما تبدو بشعة فى نظر الرقباء البريطانيين، مع ذلك تعد هذه الأفلام مقابلا مهما لتقليد هوليوود الخاص بأفلام الحركة.

BIBLIOGRAPHY

1- Boone, J. and Cadden ,M., eds (1990) Engendering Men: the Ouestion of Male Feminist Criticism, London: Routledge.

2- Burgin, V., Donald, J. and Kaplan, C. ,eds (1986) Formations of Fantasy, London: Routledge.

3- Creed, B. (1987) 'From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism,' Screen 28, 2: 47-67.

4- Dyer, R. (1982) 'Don't Look Now,' Screen 23, 3-4: 61-73.

5- (1987) Heavenly Bodies: Film Stars and Society, London: BFI/Macmillan.

6- King, S. B. (1990) 'Sonny's Virtues: the Gender Negotiations of Miami Vice,' Screen 31, 3: 281-95.

7- Medhurst, A. (1990) 'Pitching Camp,' City Limits, May 10-17: 19.

8- Zavitzianos, G. (1977) 'The Object in Fetishism, Homeovestism and Transevetism,' International Journal of Psycho-Analysis 58: 487-95.

(١٣)

هل يمكن القضاء على الذكورة ؟

سوزان جيفوردز

اختزلت الذكورة الأمريكية فى أفلام هوليوود خلال الثمانينيات (من القرن العشرين) بشكل عام إلى فرجة وأجساد ، حيث تحول جسد الذكر نفسه غالبا إلى أكثر أشكال الفرجة إشباعا . وخلال هذه المرحلة أصبح جسد الذكر - وبالتحديد جسد الذكر الأبيض - على نحو متزايد إلى مركبة لاستعراض البناء العضلى ، والجمال ، والأعمال البدنية الفذة والقوة والشجاعة . الفرجة الخارجية والأسلحة، والانفجارات ، والحرائق الضخمة ، وتصادم السيارات ، والمطاردات فائقة السرعة، والبذخ البصرى - وفرت فحسب دليلا إضافيا على كل من كفاية هذا الاستعراض وقابليته للتطاير فى نفس الوقت . هذا الاهتمام بالخارج نفسه أكد أن المقاييس الخارجية لجسد الذكر هى بؤرة اهتمام الجمهور ورغبته وسياساته .

لكن هناك دليلاً على أن هذا التركيز على الخارج و جسد الذكر فى طريقه إلى تحويل بؤرته . فى التسعينيات بدأ الاهتمام بالمظهر الخارجى والفرجة يفسحان المجال لبعد ذكورى داخلى . وعلى النقيض من بطولات سلفستر ستالون فى أفلام "رامبو" وتنافسية بروس ويليس العنيدة فى دور جون ماكلين فى أفلام "الاستماتة" وطرقعات سوط هاريسون فورد فى "انديانا جونز" ، والسلطان الحديدى لـ "الشرطى الآلى" ، ورحلات مايكل . جى . فوكس المكوكية عبر الزمن فى "العودة إلى المستقبل" ، فإن الأبطال / النجوم الذكور الجدد فى هوليوود يتم بناؤهم كنسخ أكثر جوانية عن

نظرائهم السابقين . ويخصص وقتًا أطول من زمن الفيلم لسبر أزماتهم الأخلاقية وصدماتهم العاطفية وأهدافهم النفسية ، كما يعطى وقتا أقل لمهارتهم فى الأسلحة وقدراتهم البدنية ومواجهتهم الشجاعة لخصومهم . وبالظهور بمظهر المتراجعين عن فرجاتهم يعطى هؤلاء الرجال على ما يفترض مساحة لظهور نسخة من "الاختلاف" الهوليوودى ، أو ما تفضل هوليوود أن تصفه بـ "العدالة" و"المساواة" ٠ ما تطرحه ثقافة هوليوود ، بدلا من الفرجة الشجاعة لعضلات الذكر والعنف ، هو رجل يمحو ذاته ، بدلا من أن يتعلم كيف يقاتل ، يتعلم كيف يحب . ويمكننا أن نضم هنا أفلاما حديثة ناجحة تجاريا مثل "حقل الأحلام" Field Of Dreams (١٩٨٩)، "روبن هود" Robin Hood (١٩٩١)، "الدكتور" The Doctor (١٩٩١)، "فيما يتعلق بهنرى" Regarding Henry(١٩٩١)، "تحويل" Switch (١٩٩١)، فيلم ديزنى الجديد "الجميلة والوحش" Beauty and the Beast (١٩٩١)، وحتى "صبية الحى" (١٩٩١) . ما أريد أن أفعله هنا هو تمحيص رجل التسعينيات "الجديد" واكتشاف التعقيدات التى تنتظر المشاهدين الذين يدركون وجوده .

كجزء من جهد ثقافى واسع الانتشار للرد على أشكال التدهور المفترضة فى أشكال السلطة الذكورية ، سعت أفلام هوليوود فى الثمانينيات - بالترابط مع رجل السياسة الأول الذى أفرزه هذا النظام ، رونالد ريجان ، إلى إلقاء الضوء على الذكورة (وبالتالى قومية ريجان المتعاونة معها) كفرجة عنيفة أصرت على السطحية الخارجية لمنطقة / جسد الذكر . وقد أعطى القليل جدا من زمن الفيلم ، مثلا ، لمشاعر رامبو الداخلية . وأكثر المشاهد بقاء فى الذاكرة هنا هو انفجار رامبو بالمشاعر فى نهاية فيلم "الدم الأول" First Blood (1982)، الذى اتهم فيه المجتمع الأمريكى بالتخلى عنه وعن زملائه من محاربى فيتنام . ولكن لأن الخطبة كانت غامضة وقصيرة وتأتى عقب سلسلة من الانفجارات ، فإن بؤرة المشهد لم تكن حالة جون رامبو العاطفية بقدر ما كانت المظهر الخارجى لهذه العواطف الذى يتجلى فى شكل أفعال عنيفة تدميرية ، حيث إن حالة الاهتياج انتابته عند محل لبيع الأسلحة كان يسعى إلى الاختباء فيه من الشرطة . وتأثير المشهد ليس التعليق على حالة رامبو الذهنية بقدر ما هو نقل ذنب سوء المعاملة الذى يتعرض له على يد مأمور القرية الصغيرة إلى المجتمع بشكل عام .

فى أجزاء رامبو التالية ، كما لو أن هذه اللحظات القصيرة من استبصار العواطف قد تم نسيانها ، أو آلت إلى ما أطلق عليه مايكل روجين "فقدان ذاكرة" الفرجة السياسية الأمريكية (Rogin 1990) . فى "رامبو : الدم الأول ٢" و"رامبو ٣" يحفظ التعبير العاطفى بشكل عام لهؤلاء الذين يصنعون من رامبو بطلا . ومعظم المشاهدين يرون "دواخل" رامبو فقط عندما ينفتح جسده بالجراح التى يعالجها . فى هذه الأفلام يتحول رامبو إلى مظهر خارجي ، حتى إن جسده يصعب تمييزه وسط البيئة المحيطة به . والأمر ليس ببساطة أن رامبو يظهر بالأساس فى مشاهد خارجية تقوى "خارجانيته" ولكن لأنه حرفيا تماما فى "رامبو ٢" يصبح حرفياً هو هذا الخارج ، حيث ينشق جسده من الطين والماء والصخور ليهزم مطارديه السوفيت .

هذا النموذج من فقدان ذاكرة الداخل شيء نمطى فى مشاهد أفلام الثمانينيات الذكورية – ويقفز إلى الذهن فورا سلاسل أفلام "رامبو" و"السلاح القاتل" و"الاستماتة" . وبينما يميل الفيلم الأول فى كل سلسلة إلى كشف بعض المحتوى الشعورى لبطله – خلل ما بعد الصدمة لدى رامبو ، اكتئاب ريجز بسبب موت زوجته ، انزعاج ماكلين من نجاح زوجته فى عملها – فإن الجزء الثانى يميل إلى التخلى حتى عن هذه الملامح الداخلية الخاطفة للشخصية التى كانت موجودة فى الفيلم الأول لصالح الفرجة الخارجية نفسها . الأجزاء اللاحقة لأفلام الثمانينيات تقدم المزيد من الانفجارات و من القتل والعنف الصريح (فى أكثر التحولات بروزا فإن رامبو الذى لا يقتل أحدا فى الفيلم الأول يقتل ٤٤ شخصا فى الثانى ثم عددا لا يمكن حصره فى الثالث (Van Biema (37 : 1985 . وحتى أكثر الحبكات الثانوية عاطفية وهى شعور ريجز الانتحارى بالذنب بسبب موت زوجته فى "السلاح القاتل" لا يتم فقط شرحه فى الفيلم الثانى ، وإنما جعله خارجيا عندما يقوم ريجز بممارسة الجنس مع امرأة أخرى ثم ينتقم من قاتل زوجته .

وتوحى شعبية ونجاح هذه الأفلام ماليا بأن هذه الأجزاء التالية نفسها واحدة من ميكانيزمات رد فعل هوليوود على أزمات تمثلات وتسويق أشكال الذكورة الأمريكية فى هذه الفترة . إنها ، بشكل أكثر مباشرة وإلحاحا ، مسألة ما إذا كان من الممكن ،

وكيف ، يتم إنتاج الذكورة فى شكل ناجح فى فترة ما بعد فيتنام ، وما بعد حركة الحقوق المدنية وما بعد حركة تحرير المرأة . إحدى الإجابات التى قدمتها هذه الأفلام تكمن فى التكرار الفرجوى ، أو بمعنى أدق ، فى تكرار الفرجة على جسد الذكر ، وهو فى هذه الحالة جسد يتضمن البطل الذكر وأسلحته وبيئته .

ولكى نتعرف على الكيفية التى يعمل بها هذا التكرار ، أود أن أفحص هنا اثنين من أكثر سلاسل الأفلام نجاحا تجاريا فى هذه المرحلة: "المدمر" The Terminator (1984) و"المدمر ٢ : يوم الحساب" Terminator 2 : Judgment Day (1991) للمخرج جيمس كاميرون ، وهما فيلمان يتمحوران حول الذكورة والتكرار ، أو بوعى أكبر ، حول إعادة إنتاج الذكورة. ولكن لأن الفيلم الثانى أنتج فى بداية التسعينيات ، آمل أن استخدمه فى التعليق على كل من التحولات والالتباسات التى تحدث الآن بين جسد الذكر الخارجى وبين رافده الداخلى .

الذكورة والتكرار / الذكورة كتكرار

كما هو الحال مع العديد من أفلام الحركة فى الثمانينيات ، وتماشيا مع استراتيجية هوليوود الحديثة فى الإنتاج والتسويق التى ظهرت فى نفس الفترة ، يشغل التكرار موقع القلب فى فيلمى كاميرون فى كتاباتهما عن "المدمر" تطرح كارين مان وكونستانس بينلى أهمية التكرار فى هذا الفيلم . ترى مان أنه على كلا المستويين البنائي وموضوع الفيلم ، تعتمد القصة على التكرار باعتباره إعادة إنتاج للذات، ذلك أن المستقبل يخطو عائدا إلى الخلف لإعادة كتابة الماضى . وتقول عن جون كونور بطل المستقبل الذى يقود البشر المتمردين فى حربهم ضد الآلات التى تخرج لقتلهم فى العام ٢٠٢٩ : "إنه يشبع تخييل الرجوع فى الزمن ليتحكم فى هؤلاء الذين يتحكمون فيه – أى أبويه – وذلك باختيار من سيكونا .. هذا الاختيار (لأبيه) يوفر وهم التوالد الذاتى" (Mann 1989 - 90 : 21) .

تتبع بينلى تيمة إعادة كتابة الماضى نفسها ، إلا أنها تقرأها فى إطار مقولات التحليل النفسى : "تخييل السفر عبر الزمن ليس أكثر أو أقل من استحواذ التكرار القهرى (*) الذى يعلن عن نفسه فى تخييل *المشهد الأول* .(Penley 1989 : 47) مرة أخرى تحقق إعادة كتابة إعادة الإنتاج تحت سيطرة الطفل الذكر تخييل المشهد الأول بأن يكون المرء حاضرا فى لحظة الحمل به . فى كلا الحالين تدرك مان وبينلى أهمية التكرار كإعادة إنتاج فى هذين *الفيلمين* ، حيث يعود *ابن المستقبل إلى الماضى* ، *فعليا* ، باختياره للأب الذى سيولد منه (جون كونور هو الذى يقرر أن يعود كيلى ريس - أبوه - إلى الماضى لـ "يحمى" أمه ، وبالتالى يصبح والد نفسه) .

تتمحور معظم حبكة "المدمر" حول هذا الشكل من التكرار باعتباره إعادة إنتاج . و"المدمر ٢" يقوم بهذا التكرار بوعى للذات ، مدركًا بأنه يعيد صنع *الحبكة والتيمات* ومشاهد الفرجة من سلفه الأول . ومن الواضح أن هناك حدسًا تجاريًا محددًا بشأن تكرار أكبر قدر ممكن من فيلم ناجح ، حتى يمكن للجزء الثانى منه أن يضاعف جذب الجمهور وإيرادات شباك التذاكر . ولكن كاميرون يفعل أكثر من مجرد *التكرار* فى "المدمر ٢" ؛ إنه يقوم بوعى ذاتى بإعادة صياغة عناصر الحبكة الأولى ، وليس فقط تفسير أو شرح بعضها (كما يفعل مثلا حين يرينا وجه جون كونور فى *النهاية* ، أو يسرد الكيفية التى تعلمت بها سارة كونور *المهارات القتالية التى سيحسن ابنها* - فيما بعد - استخدامها ضد الآلات) ، وإنما بقلبها رأسًا على عقب ، بحيث لا يتكرر أى شىء فى الفيلم بنفس الطريقة . كل شىء يتم تحويره ، ولو بشكل طفيف (حتى مقاس صدر شوارزنيجر يتم تقليصه *بعض الشىء*) ، بطريقة توفر لنا مفاتيح لفهم الكيفية التى عمل بها التكرار وإعادة الإنتاج وإنتاج الذات فى التحول من ذكورة الثمانينيات إلى التسعينيات ، كيف ، بكلمات أخرى ، تعيد الذكورة إنتاج نفسها *الآن* ؛ من خلال *القلب* لا من خلال *النسخ* .

(*) compulsion to repeat التكرار القهرى الاستحواذى ، مرض نفسى يعانى فيه المريض من تكرار طقوس أو عادات أو سلوك معين بشكل قهرى لا يستطيع التحكم فيه ، حتى لو كان يرغب عقليا فى التخلص منه . (المترجم)

تعطى مشاهد الإعلانات المبكرة عن فيلم "المدمر ٢" للمشاهدين فكرة عن أكثر أشكال إعادة الصياغة فى الفيلم ، وهو التحول فى شخصية المدمر : "كان مبرمجا لتدمير المستقبل . الآن مهمته هى إنقاذه" . إن العمل نفسه الذى أخذت عنه هذه الآلة اسمها فى الفيلم الأول – وهو مطاردة وقتل الأهداف البشرية بدون رحمة – هو نفسه مفتاح شخصيتها المتغيرة فى الفيلم الثانى . فى "المدمر ٢" توكل مهمة قتل البشر لنموذج "مدمر" أحدث وأكثر حذقا ، وهو "المدمر ٢٠٠٠ المعدنى السائل" ، فى حين يتم توجيه "المدمر" الأصلى، الذى أعيد برمجته الآن من قبل جون كونور المستقبل لحماية الطفل جون كونور البالغ من العمر أحد عشر عاما ، بأن يكف عن قتل البشر . (بالرغم من أن الحبكة توحى بأن كونور الصغير هو الذى يعطى لـ "المدمر" هذا التوجيه ، فى زمن عودته إلى الحاضر ، فإن "المدمر" يميز نفسه بالفعل عن نظيره السابق بأن يكتفى بجرح الناس الذين يلتقيهم ولا يقتلهم؛ كما لو أن عدم قتل الناس هو بشكل ما "طبيعته" الآن) . وبدلا من أن يصبح مصدرا لإبادة الإنسانية يصبح "المدمر" الآن هو الضامن الأوحد لاستمرارها . ولو كان "المدمر" فى الفيلم الأول نجح فى قتل سارة كونور ، لما ولد جون كونور ، ولما استطاع أن يقود ثورة البشر ضد الآلات ، تاركا بذلك للآلات أن تنجز هدفها وهو القضاء على الحياة البشرية كلها . الآن ، فى الفيلم الثانى ، يصبح "المدمر" هو الوحيد القادر على حماية كونور الصغير من "المدمر ٢٠٠٠" الأكثر قدرة وأوسع حيلة . وهنا تأتى أكبر إعادة صياغة من خلال هذا التحول: "المدمر" الذى يتحرر من مهمته فى تدمير الإنسانية يمكنه الآن أن يصبح ليس فقط حامى الحياة الإنسانية ولكن والدها أيضا . ومن خلال "إعطاء" جون كونور حياته يحل "المدمر" فعليا محل أمه سارة كونور . فى واحد من أبرز أشكال القلب ، يمكن القول الآن بأن "المدمر" هو الذى يلد مستقبل الجنس البشرى .

ولكن إذا كان "المدمر" هو المسئول الآن عن مستقبل الإنسان ، فما الذى حدث لسارة كونور ، المرأة التى قضت قوتها القتالية على "المدمر" فى الفيلم الأول ، والتى يتعلق بمستقبلها ميلاد ابن سيكون من شأنه أن ينقذ الجنس البشرى ؟ مثل "المدمر" تتعرض شخصية سارة كونور فى الفيلم الثانى للتكرار والقلب . بينما نراها فى الفيلم

الأول غير واثقة ، خائفة ، وضعيفة فإنها تصبح فى ميلادها الجديد قوية ، عنيدة وشجاعة (اللقطة الأولى لسارة كونور تؤدى فيها تمرينات رياضية عنيفة فى غرفتها بالمصحة العقلية) . سارة "الجديدة" هذه تبدو مثل جندى مرتزقة تدربت على ذلك طوال هذه السنوات الفاصلة ، ترتدى الملابس العسكرية وتحمل الأسلحة الثقيلة ولديها مهمة محددة عليها تأديتها - كدليل أخير على شخصيتها الصلبة الجديدة فهى تنسى حتى أن تحب ابنها ، وتؤنبه عندما ينقذها من المستشفى : "لا يمكنك أن تخاطر بنفسك ، حتى من أجلى ! أنت مهم جدا .. وأنا لا أحتاج إلى مساعدتك. يمكننى أن أعتنى بنفسى" . يبدو الأمر وكأنها ليست أما على الإطلاق ، وإنما أحد جنود المستقبل .

مرة واحدة تتذكر سارة كونور أنها أم ، عندما تحاول قتل مايلز دايسون ، الرجل المسئول عن تطوير "سكاى نت" ، نظام الكمبيوتر الذى سيتولى مهمة محو البشر - فى محاولة منها لتغيير المستقبل ، ولكنها تفشل . فعندما تطلق الرصاصات الأولى من بندقيتها الآلية تبدو وكأنها ستحل محل "المدمر" وتقوم بما لم يعد يستطيع أن يفعله - قتل الكائنات البشرية . ولكن عندما تواجه دايسون الراقد على الأرض مع زوجته وابنه يبكيان فوقه ، تنفجر بالدموع ولا تستطيع أن تقتله . عندئذ يصل جون كونور فتخبره أخيرا أنها تحبه ، وكأن اعترافها بالفشل فى أن تكون مقاتلة عنيفة هو مايحررها ويطلق مشاعرها الأمومية .

فى "المدمر" يجرى أخبار سارة كونور فعليا بأنها أم المستقبل . هذا قد يبدو ، بمنطق هذا الفيلم ، عملا فى غاية الأهمية ، ذلك أن سارة كونور هى التى تتولى تعليم ابنها كل المهارات التى سيستخدمها لإنقاذ البشرية . مع ذلك ففى الفيلم الثانى تبدو سارة فعليا محرومة من لعب أى دور حقيقى فى المستقبل . أولا يقوم جون بإخبار "المدمر" أنه قد تعلم كل شىء عن الأسلحة والآلات وأساليب القتال من جنود مرتزقة أخذته أمه إليهم ، وليس عن طريقها مباشرة . ثانيا تظل سارة لسنوات غائبة عنه كأم تماما ، محتجزة فى زنزانة مصحة عقلية حيث لا يسمح لها برؤيته . وهو ينشأ مع والدين بالتبنى يعلمانه أن كل شىء قالته أمه عن المستقبل هو وهم جنونى نتاج عقلها

الوسواسى المريض . ثالثا كمتفرجين فنحن نشاهد كيف تتجاهل سارة ابنها معظم زمن الفيلم . وعذرها فى ذلك ، أنها تركز على إبقائه حيا مما يضعها مباشرة فى تنافس مع دور "المدمر" ، وهو عمل – وجسد – لا تستطيع ببساطة أن تقوم به بنفس الكفاءة . وبينما تركز هى على أن تصبح جندية فائقة ، فإن "المدمر" يعمل على أن يصبح أما أفضل ، ينصت إلى ، ويلعب مع ، الابن الذى لا تكاد سارة أن تلحظه بسبب كومة الأسلحة التى تحملها . وسارة كونور نفسها تعترف بأن "المدمر" يقوم بعمل أفضل من عملها وتقرر عن وعى بأن تترك ابنها فى رعايته عندما تذهب فى مهمة انتحارية لقتل دايسون . وبينما يلعب جون مع "المدمر" إحدى الألعاب ، ترتد الكاميرا إلى لقطة من وجهة نظر سارة ، بينما يقول صوتها من خارج الشاشة " وأنا أشاهد جون مع آلة اتضح لى فجأة أن "المدمر" لن يتوقف أبدا. أنه لن يؤذيه أبدا . أنه لن يتركه أو يفقد صبره معه أبدا .. أنه يمكن أن يموت فى سبيل أن يحميه . من بين كل الآباء الذى أتوا ومروا على مدار السنين ، فإن هذه الآلة ، هذا الشيء ، هو الوحيد الذى يمكن أن يكون مناسبا له . وفى عالم مجنون ، فهو أعقل الخيارات ".

بالرغم من أن سارة تشير إلى "المدمر" باعتباره والد جون هنا ، فمن الواضح ، باختفائها ، أنه سيكون الوالد الوحيد ، ذلك أنه بمنطق الفيلم الغريب ، فإن والد جون قد قتل فى الماضى كما أنه لم يولد بعد . وبالرغم من أن سارة تسميه بالأب ، فإن من الواضح أن "المدمر" لا يقوم بالأشياء التى كان يقوم بها الآباء البدلاء المرتزقة . هذا الأب لا يعلم جون الأسلحة أو مهارات النجاة ولا يتشكك مثلما فعل الآخرون فى دور جون فى المستقبل. وهو ، بعكس سارة ، سيظل معه دائما . وهكذا فإن "المدمر" ليس فقط أبا ولكنه أم أيضا لجون كونور – وللأمل فى مستقبل الإنسانية . وما كان أكثر صفاته إثارة للرعب فى الفيلم الأول – ريز تخبر سارة "أنه لن يتوقف أبدا!" – هو الآن أكثر صفاته إثارة للإعجاب بكلمات سارة : "إنه لن يتوقف أبدا عن العناية بجون" .

بداية من نهاية الفيلم الثانى ، إذن ، تفقد سارة كونور ، بطريقة لطيفة، شرعية دورها كأم وحامية لمستقبل الإنسان . بالرغم من أنها ، أكثر من أى إنسان آخر ، تفهم

العواقب التى تنتظر البشر غير القادرين على تغيير أفعالهم ، ويمكن أن تبدو ، نتيجة لذلك ، كمصدر مهم للمعرفة ، ومع أن مهاراتها القتالية وصبرها مثيران للإعجاب ، فإنها لا تقدم كشخص هادئ واضح التفكير . ولكنها ، كما قررت ليندا هاميلتون أن تؤدى الدور ، أقرب للحيوان منها إلى الإنسان ، أو بشكل أدق ، إنسان تستيقظ غرائزه الحيوانية فى مواجهة الموت . وكما يصفها أحد النقاد : "إنها حيوان ، تكشر عن أنيابها وتزمجر ، لها صوت حيوان، تفعل أى شيء لتحمى صغيرها . وهذه هى أقوى عاطفة لديها" . (Baumgold 1991 : 26)



صورة ٢٩ آرنولد شوارزنيجر وادوارد فورلونج فى « المدمر »

وهكذا فإن سارة ليست فقط لا تملك جسد الآلة أو الكفاءة اللازمة لمنافسة "المدمر" كحام لابنها، ولكن مشاعرها كأم هى بدائية، نابعة من غرائزها الحيوانية أكثر مما تنبع من أية علاقة حب بين شخصين. وعندما تقدم كأم فإن أمومتها من أكثر الأنواع فظاظة وكمونا.

آخر مرحلة من نزع الشرعية عن سارة كونور تتم على يد جون كونور نفسه، الذى يبين كيف صار بإمكانه تجاوز نزعات أمه الحيوانية ليبقى إنسانا، حتى فى وجه المستقبل الذى يعلم أنه سيواجهه. ومن المهم أن المشهد الذى يفعل فيه ذلك يأتى عقب كل الانهيارات الأخرى فى دور سارة كأم – معاملتها الجافة لابنها، عدم استقرارها العقلى، انهياراتها العاطفية، تخليها عن ابنها لترعاه آلة – ويحدد الانفصال النهائى بين سارة وجون، أو بدقة أكبر، تدمير آخر مظاهر اعتماده عليها وتحالفه الجديد مع "المدمر". بعد فشلها فى قتل دايسون، يجلس "المدمر" ليحكى لدايسون تاريخ المستقبل والدور الذى سيلعبه فيه. وعندما يسأله دايسون "كيف يفترض أن نعرف ذلك ؟" تهاجمه سارة الحيوانية قائلة: "الرجال الملاعين مثلك صنعوا القنبلة الهيدروجينية ! ورجال مثلك فكروا فيها. هل تظن أنك مبدع ؟ أنت لا تعرف شيئا عن كيفية إبداع حياة، أن تشعر بشىء ينمو داخلك". ولكن ما أن يستحكم نقدها النسوى لما يعرف بتعويض الذكور لعدم قدرتهم على الإنجاب، يقاطعها جون كونور بهدوء: "يا أمى، نحتاج إلى أن نكون بنّائين أكثر هنا". جون الجالس بجوار "المدمر" يتولى القيادة فعليا هنا، ورده القاطع يخضع سارة ويجعلها فى الخلفية قابعة تدخن، فى حين يتولى هو ومدمره المستقبلى ذاتى البرمجة فى موقع السيطرة.

الذكورة كأبوة

حتى يكتسِ "باللحم" كما هو عليه ("المدمر" آلة من الداخل بطبقة خارجية من اللحم)، تغيرت وظيفة "المدمر" من قاتل إلى حامٍ- من غريب إلى والد، ويرى المشاهدون أن المدمر لم يعد فقط لا يقتل البشر، (استراتيجيته الآن هى إطلاق النار عليهم فى سيقانهم، على طريقة رامبو فى فيلم "الدم الأول")، ولكنه يظهر الآن كشخصية مختلفة أيضًا. إنه يسأل الأسئلة (عندما يخبره جون كونور بألا يقتل أحدا يسأله "لماذا؟" ويسأل كونور فيما بعد "لماذا تبكى"؟)، وهو يستخدم العبارات العامية ("مفيش مشكلة"

" No Problemo")، كما أنه يلعب مع الأطفال (يلعب هو وكونور)[1] . وربما الأكثر أهمية من ذلك هو أنه قادر على التعلم (بدلا من كسر مفتاح تشغيل كل سيارة مسروقة يتعلم من كونور أن الناس عادة ما يضعون مفاتيحهم على حافة الزجاج الأمامى للسيارة). وهو كما يخبر جون كونور "كلما تعاملت أكثر مع البشر أتعلم أشياء أكثر". هذا التعلم ، فى الحقيقة، هو واحد من الأفكار الأساسية للفيلم؟ ذلك أن قدرة "المدمر" على التعلم هى التى تدفعه إلى التضحية بنفسه فى سبيل إنقاذ البشرية: بما أن البشر تعلموا مرة – من رقائق الكمبيوتر السابقة – كيف ينتجون الآلة التى ستدمر العالم، فعلى "المدمر" أن يدمر نفسه، رغم أنه الآن "مدمر" طيب، ليمنع الناس من تكرار الغلطة السابقة).

يقدم "المدمر" التفسير الظاهرى لسبب التغير الذى طرأ على سلوك الرجال فى الثمانينيات: لقد تعلموا أن الأساليب القديمة التى تعتمد على العنف والعقلانية والتفكير الفردى والإصرار على الهدف (ليس هناك إصرار على الهدف أكثر من إصرار المدمر الأول، الذى تصفه ريز قائلة لسارة كونور: "إنه لن يتوقف أبدا. ليس قبل أن يقتلك !") هى أساليب هدامة، ليس فقط للرجال الأفراد. ولكن للإنسانية ككل. ولكن ما هو حل هذا المعضلة ؟ وفقا للفيلم، فإن تعلم رجل الثمانينيات من ماضيه (مستقبله ؟) يؤدى إلى إنتاج تغير فى الشخصية. رجل "جديد" أكثر جوانية، يفكر بقلبه أكثر مما يفكر برأسه – أو برقائق كمبيوتر.

ولكن لإظهار أن هذا "التعلم" لا يحمل موقفا عنصريا، فإن المدمر ليس هو الذكر الوحيد الذى يغير سلوكه فى الفيلم الثانى. مايلز دايسون العالم الأفريقى الأمريكى هو الذى يصمم برنامج "سكاى نت"، شبكة كمبيوتر الدفاع العسكرى المسئولة عن إطلاق الدمار النووى الذى ينهى الوجود البشرى تقريبا. وعندما تخبره سارة والمدمر وجون كونور بالكيفية التى ستؤدى بها أبحاثه إلى كارثة نووية تنهى العالم يتطوع لمساعدتهم على تدمير كل ملفاته، وفى النهاية يضحى بحياته نفسها بإطلاق القنبلة التى تفجر معهد الأبحاث الذى يرأسه (وتماشيا مع النموذج الذكورى الجديد غير القاتل، يقوم

دايسون بتحذير رجال الشرطة الذين جاءوا لإيقاف الاقتحام بأن عليهم المغادرة قبل إطلاق القنبلة).

ومثل المدمر، يترك دايسون خلفه ليس امرأة وطفلها فحسب، وإنما مستقبل الجنس البشرى كله. الرسالة هنا واضحة: فى هذا السرد تتجاوز الذكورة الاختلاف العرقى، وتفترض أن قوى التغيير، من القتل إلى عدم القتل، من الصمت إلى الكلام، من اللامبالاة إلى الحب، من الاستعراض الخارجى إلى الاستكشاف الداخلى، ومن الغياب إلى الأبوة الفاعلة، لا تتجاوز فحسب الحدود العرقية، وإنما تجمع الرجال معا. أى تحالف أكثر غرابة من هذا الذى يجمع بين آلة بيضاء البشرة قاتلة من المستقبل وبين عالم أسود البشرة طيب من الحاضر ؟ هؤلاء "الرجال" فوق ذلك يعملون معا لحفظ مستقبل الإنسان، ومعا يمنحون للعالم الحياة البشرية.

الملمح الأساسى الذى يقوى التحالف بين دايسون والمدمر ليس ببساطة أنهما يؤمنان بمستقبل المدمر، أو أنهما يفهمان القوة التدميرية الكامنة فى "سكاى نت"، ولكن أن كليهما أب، وأب لطفل ذكر – وبمقتضى السرد – للمستقبل. والمشهد السابق مباشرة لهجوم سارة على دايسون هو المشهد الذى تتخلى فيه عن ابنها – عمليا – لأبوه المدمر. دايسون أيضا لديه ابن، وهذا الابن فى الحقيقة هو أول عضو من العائلة نراه بجانب دايسون عندما تتجه سيارة الابن التى تدار عن بعد إلى حجرة مكتب أبيه. والابن هو الذى ينقذ حياة أبيه، فبينما تتكوم الأم من الرعب حسب أوامر سارة كونور التى تحمل البندقية ("ابق على الأرض أيتها العاهرة ! ") فإن الابن يصرخ فوق جسد أبيه. وهذا الفعل هو الذى يؤدى كما يبدو إلى تردد سارة وامتناعها عن تدمير دايسون، وكأن سارة تعلم أن قتل أى ابن يعرض المستقبل للخطر. إن التحالف بين دايسون والمدمر يتحقق من خلال القرابة الوثيقة بينهما فى كونهما أبوين. والمقارنة بينهما ليست مثل التى كانت فى الفيلم الأول بين رئيس الشرطة الأفريقى الأمريكى والمدمر، إنسان ضد آلة، أو حامٍ ضد قاتل أو حتى أسود ضد أبيض، ولكنها أصبحت بدلا من ذلك : أبوين مضحيين يريدان ضمان مستقبل إنسانى لوليديهما ضد النظام اللاإنسانى (الآلى أو البشرى) المصمم على تنفيذ خطة تدمير كل الحياة البشرية. وبينما كانت الإنسانية

هى الأساس المشترك الذى يمحو الاختلاف العرقى فى الفيلم الأول، فإن الأبوة هى الآن التى تمحو الاختلاف بين كل الرجال "الجدد" سواء كانوا بشرا أو آلات.

يخدم مشهد تقديم دايسون ليس فقط فى إظهار أن الذكورة الجديدة تسمو فوق الاختلافات العرقية والطبقية، ولكن كذلك أن هذا الانتقال يتم عن طريق "الأبوة"، وهى الرابطة التى تجعل الرجال يكتشفون ذواتهم الداخلية "الجديدة". خلال أواخر الثمانينيات كانت الأبوة صفة أساسية للشخصية وحيلة سردية لعرض ذكورات هوليوود "الجديدة". فى أفلام مثل "ثلاثة رجال وطفل" Three Men and a Baby، "انظر من يتكلم" و"شرطى طيب" (1991) One Good Cop و"فيما يتعلق بهنرى" Regarding Henry، "صبية الحى" Boys N the Hood من بين أفلام أخرى، أصبحت الأبوة وسيلة لتصوير العواطف، والأخلاقيات والالتزامات الذكورية، وإعادة توجيه كتابة الشخصيات الذكورية من الإنجازات الفرجوية إلى الانتصارات المنزلية.

لكن "المدمر" يبين أن كتابة الشخصيات هذه هى أكثر من مجرد إشعال الحرارة فى قلب الذكر الفرد البارد وتحسين العلاقات بين الأب والطفل، وأنها بدلا من ذلك نموذج اجتماعى كامل يصبح فيه هؤلاء الآباء ليس فقط بدلاء للنساء اللواتى يتعارض عملهن مع قدرتهن على أمومة أطفالهن (وهو اتهام يربط بين أفلام مختلفة النوعية مثل "المدمر" و"صبية الحى")، – وإنما يصبحون أيضا آباء لمستقبل إنسانى بأسره. وبينما يمكن أن تدفع الأمهات بدعاوى ولادة الأطفال بيولوجيا، إلا أن هؤلاء الآباء هم الذين يضمنون أنه سيكون هناك عالم يعيش فيه هؤلاء الأطفال. وهم ينجزون ذلك، لا بالقنابل والتدمير، ولكن بالحب والحماية.

الذكورة والفردية / الذكورة كفردية

تركز جيليان براون، فى إطار نظرتها إلى خطابات التسلح النووى، على التأكيد على التعاقب فى مناقشات كل من التسلح النووى ونزع السلاح النووى، وترى أن هذا

الاهتمام بالتعاقب مؤشر على استغراق كلا الجناحين فى التفكير حول الاستمرار والمستقبل والتكاثر، أو ما تسميه هى "أيديولوجية الامتداد الذاتى المتعاقب" :



صورة ٣٠ ليندا هاملتون فى « المدمر ٢ »

عندما تدعونا الرسالة المناهضة للتسلح النووى إلى الاستثمار فى المستقبل، أو عندما تعيد الأناشيد بناء امتدادنا الذاتى فى العالم، فإنها فى الحالين تجسد ألفتنا واعتمادنا على فكرة الإسقاط الذى نرى فيه بأنفسنا مستقبلنا (الممكن).

(Brown 1989: 294)

وحسب ما تستطرد براون تعتمد أيديولوجيا الامتداد الذاتى هذه على فكرة معينة عن الفردية، يملك فيها الفرد السرد ومن ثم التعاقب الذى ينفصل عنه، ليس هذا فحسب، ولكن يملك من خلال هذا السرد، الذات أيضا:

الأفكار الرئيسية حول التضامن والتعاون لدى مناهضى التسلح النووى تتشارك مع نزعه النجاة لدى مؤيدى التسلح النووى فى هذه الرغبة فى تعاقب وسرد الفردية المتملكة التى تكررها. ومن ثم يصبح التفكير حول التسلح النووى حلقة فى حد ذاته فى تاريخ مذهب الإنسانية الليبرالى، حلقة تمهد لديناميكية الغياب والحضور مجددا فى منطق امتلاك الذات.

(Brown 1989: 292-3)

ينبنى التفكير الموجود حول التسلح النووى فى "المدمر" و"المدمر، يوم الحساب" على سرد الفردية الذى يفسر التعارضات الظاهرة بين ما يبدو أنه نهايات يسارية مناهضة للتسلح النووى وبين ملاحقها الجمهورية اليمينية المرصعة بالنجوم. ولا تتحلل هذه الفرجة السردية من عنف وتكنولوجيا وإبادة ميكانيكية إلا من خلال الفرجة الأعظم للفردية الذكورية المتمثلة فى الآباء المضحين بأنفسهم. إذ ما هو الفعل الذى يعبر عن قوة عزيمة الفرد أكثر من اتخاذ قرار عقلانى وراغب ومصمم على إنهاء الإنسان لحياته، لا فى شعور بيأس الهزيمة ولكن فى انتصار الميلاد ؟ أن يكون المرء صانعا لمستقبل البشرية.

وهذا هو ما يجعل من "المدمر ٢" سردا خطيرا للغاية وإن كان خادعا. الفيلم الأول، مثل معظم أفلام هوليوود قبله، كان عليه أن يقسم ذواته الذكورية إلى أخيار – كيلى ريز حبيب وحامى سارة كونور ووالد جون كونور، قائد المستقبل – وأشرار – المدمر الآلة المبرمجة لتدمير الحياة البشرية – غالبا كنتيجة لنموذج للذكور، يحتم تعريف الرجال لا بمحتوى كل منهم، ولكن بحسب موقف كل منهم من الآخر. "المدمر ٢" يعمل على نموذج مماثل، حيث يقوم المدمر القديم نفسه ليصبح حامى جون كونور ضد المدمر ٢٠٠٠، وليظهر بطريق المقارنة كشخص أكثر "إنسانية". ولكن هذا الفيلم الثانى يلعب على أشكال متعددة من القلب المتعارض إلى درجة أن هذا النموذج المألوف ينجح فى الانزلاق إلى قليل من إعادة التصنيف الشيقة.

أكثر أشكال القلب وضوحا هو ذلك الخاص بالارتباط بين الخير والسلطات، كما يمثله رجال الشرطة فى "المدمر ٢". يُظهر الفيلم الأول رجال الشرطة كغير فاعلين ولكن

حسنى النية - إذ يحاولون حماية سارة كونور من المدمر ولكنهم لا يصدقون ما تقوله هى وريز عن مدى قوته، وهو فشل يودى بحياة الضباط أنفسهم - أما فى الفيلم الثانى فيصبح رجال الشرطة هم أكبر خطر على آل كونور وعلى المدمر. ويتنكر المدمر ٢٠٠٠ فى هيئة ضابط شرطة. وبذلك يستطيع الحصول على المعلومات اللازمة، وأيضا ينجح فى كسب ثقة المواطنين الغافلين مثل أبوى جون كونور بالتبنى. ولكن البوليس هو أيضا الذى يحاول اعتراض سارة وجون ودايسون والمدمر من تدمير معمل أبحاث "السيبردين" حيث تفحص رقائق الكمبيوتر والتسجيلات الخاصة بالمدمر. بينما يظهر رجال الشرطة فى الفيلم الأول كحماة يظهرون فى الثانى كمجرد حماة للممتلكات، وبالأساس ممتلكات الشركة التى ستقرر طريق إبادة الجنس البشرى فى المستقبل. وبينما يقلع المدمر عن القتل فى الفيلم الثانى، فإن رجال الشرطة يقتلون؛ فهم المسئولون عن مقتل دايسون، وهم يحاولون بوضوح قتل سارة وجون كونور.

من المهم أن ننظر ليس فقط إلى أشكال القلب التى تحدث فى تصوير رجال الشرطة، ولكن التحولات التى تتضمنها فيما يتعلق بالتعريفات المتعارضة للذكورة فى كلا الفيلمين. فى "المدمر" يتم تعريف كيلى ريز بشكل واضح كنقيض للمدمر. فهو إنسان والمدمر آلة، وهو يرغب فى إنقاذ مستقبل البشرية، بينما المدمر يريد منع ذلك، وهو يريد حماية سارة، بينما المدمر يريد قتلها، وهو يمارس الحب معها، بينما المدمر يؤذيها، وهو يمنحها ابنا، بينما يمنحها المدمر كابوسا. ولكن ريز هو أيضا نقيض للشرطة. فعلى الرغم من أنهم يريدون أيضا حماية سارة، فإنهم لا يستطيعون ذلك. وعلى النقيض من أى شخص آخر تعرف سارة كونور، والجمهور، أن البوليس لن يصدق قصة ريز بشأن المستقبل. فى هذا الفيلم يعمل البوليس لإظهار أنه ليس من الكافى ألا يكون المرء آلة، ولكن يجب أن يكون الناس واسعى الحيلة، وقادرين على معرفة الحقائق المهمة (ما الذى يخبئه المستقبل، كيف يمكن صنع القنابل الأنبوبية، كيف يمكن كشف المدمرين)، والأكثر من ذلك أهمية عليهم أن يكونوا قادرين على التصرف (وهى الفكرة المركزية للذكورة فى الثمانينيات). فبينما يلتف رجال الشرطة حول الأسلحة النارية التى يطلقها عليهم المدمر (حتى الجمهور يدرك فى ذلك الوقت أن هذا مجرد عذر مضحك لتقديم مشاهد أكشن)، فإن ريز يساعد سارة على الهرب من

المدمر. ما يقوله "المدمر" لجمهوره هو أنك إذا أردت أن تكون "أبا للمستقبل" – هذا هو ما يفعله ريز –وإنسانيًا؛ عليك أن تكون قويا، حاسما وقويا (من خلال المعرفة) – ليس فقط أن "ترغب" فى حماية أم المستقبل، ولكن أن تكون قادرا على ذلك.

فى الفيلم الثانى يخدم البوليس مرة أخرى فى إظهار أن كون المرء إنسانا ليس كافيا. ولكن هنا يقدمون على النقيض انسانًا أكثر قدرة على الحماية (تستعرض الكاميرا الشعارات المكتوبة على سيارات شرطة لوس أنجلوس التى تقول: "للخدمة والحماية")، وهو حامى أكثر إنسانية. وبينما المدمر هو نقيض للمدمر ٢٠٠٠ لأغراض تتعلق بالصراع النمطى بين الخير والشر – نجاة أو دمار الإنسانية – إلا أنه يتعارض بشكل أكثر فعالية مع ضباط الشرطة على مستوى شخصيته: الشرطة تزدرى جون كونور (بوصفه جانحا)، بينما المدمر يعتنى به، الشرطة تقتل دايسون، أما هو فيداوى جراحه عندما تطلق عليه سارة النار فى البداية؛ الشرطة تختفى خلف آلات لا وجه لها، أما هو الآلة فله وجهه. ولكن الأكثر أهمية، فى الفيلم الثانى، أنه بينما يحمى المدمر البشر (ليس فقط جون كونور، ولكن من خلاله أيضا، كل البشرية)، فإن البوليس يحمى الآلات. أنهم يحشدون كل قواهم لحماية مبنى الشركة الخاوى الذى يحتوى على أكثر أجهزة الكمبيوتر تطورا فى العالم. وبالمقابل، فإن أكثر أفعال المدمر قوة هو إعادة تشكيل قوته من أجل إنقاذ سارة وجون كونور من آلة هى المدمر ٢٠٠٠ .

هذا القلب للسلطات والتمثيلات المتعارضة لسلطة الشرطة هى أقل من نقد لأشكال القمع المؤسساتى (الشرطة تريد فعل الخير ولكن معلوماتها خاطئة)، وأكثر من جهد التمييز الأفعال الفردية عن المؤسسة المنظمة. ومن خلال تقديم رجال الشرطة كأشخاص غير أكفاء ولكن حسنو النية فى "المدمر" وعاجزين ومضللين ·فى "المدمر٢"، يصبح الرجال الأفراد – ريز والمدمر – ليس فقط فاعلين ولكن "ضروريين"، من أجل حماية النساء والأطفال ومن أجل نجاة البشرية. فى مواجهة مجتمع يعتقد أنه يزداد اعتمادا على التكنولوجيا والآلات والروتين وعدم المبالاة بالأفراد، تقدم قوة اتخاذ القرارات الفردية والتصرف الفردى كقيم عليا فى هذين الفيلمين. والمتفرجون الذكور

– خاصة البيض منهم – الذين ربما يشعرون بشكل متزايد أنهم بعيدون عما يعتقدون أنه الأشكال الذكورية التقليدية ·للسلطة والتفوق، يكتسبون القوة من خلال التأكيدات على الدور الذى يجب أن تلعبه الفردية الذكورية فى المستقبل. "المدمر ٢" يمكنه أن يوفر لهؤلاء المشاهدين ليس فقط الدواء لمشاعرهم من فقدان الإحساس بالقوة، ولكنه يستطيع تعزيز مجرمى هذا السيناريو – حسب التصنيف الثقافى – فى قناع التكنولوجيا، والآلات والنساء غير السلبيات والسود الذين يعملون فى مناصب إدارية كذلك.

الأكثر أهمية أن الفيلم ينجز هذا من خلال واحد من أبسط وأضمن أطر العمل المتوفرة للكثير من المشاهدين الذكور وهى: الفردية كأبوة. ففى إعادة كتابة بارعة للتقسيم التقليدى القائم على النوع الجنسى ما بين العام والخاص، فإن فيلمى المدمر يقدمان لمشاهديهما الذكور مجالا بديلا لمجال العمل والبناء القومى باعتبارهما مصدرى السلطة والسلطات الذكورى – وهو عالم الأسرة – أنه هنا، كما يوحى هذا المنطق، حيث يمكن للرجال أن يستعيدوا الإحساس بسلطتهم الذكورية المفترضة، بدون أن يضطروا إلى مواجهة أو إجراء تغييرات فى النظام الاقتصادى والاجتماعى الذى أدى بهم إلى الشعور بالحرمان. خلال الثمانينيات سجل مرصد يانكوفيتش للاتجاهات الاجتماعية أن تعريفات الرجال الأولية للذكورة ترتكز على إحساسهم بكون الرجل "عائلا جيدا لأسرته" (Faludi 1991: 65) . ويفيد فيلما المدمر من هذه الحساسية –التى أصبحت مستبعدة اقتصاديا واجتماعيا – بتضمين علاقة، لا بين الرجال وشريكاتهم، ولكن بين الذكورة والأجيال المستقبلية، وهو تكرار تجريدى ومقلوب لكلا المجالين العام والخاص اللذين يشعر فيهما عدد كبير من الرجال الأمريكيين بتدهور قدراتهم على تعريف هوياتهم ومزاياهم. وينجز "المدمر٢" هذا الهدف من خلال تصوير علاقة أب بابنه.

الذكورة وإنتاج الذات / الذكورة كإنتاج للذات

فى سرد آخر للجحيم النووى تكتب كريستاوولف عن النوع نفسه من "العقلانية الذكورية" التى يبدو أن سارة كونور كانت تنتقدها فى هجومها على دايسون، قائلة :

يثير هذا بدوره السؤال عما يمكنه أن يمثل "التقدم"..، الآن وقد وصل الطريق الذكورى إلى نهايته تقريبا – أى طريق حمل كل الاختراعات والظروف والصراعات إلى حدها الأقصى إلى أن وصلت إلى نقطتها السلبية القصوى: النقطة التى لم يعد باقيا فيها أية بدائل.

(Wolf 1984: 244)

وكأن كاميرون قد قرأ هذا الكتاب، فشخصيات "المدمر٢" تبدو وكأنها "تعلمت" الدرس الذى حاولت وولف أن توضحه حول حتمية الحرب داخل إطار الطريق "العقلانى" للتفكير، ويبدو أن كلا من المدمر ودايسون قد فهما أن أشكال "تقدمهما" – تكنولوجيا الكمبيوتر والتسلح المتطور، واستراتيجيات الدفاع التعزيزية، وأدوات "العيش" المرفه المتزايدة – سوف تؤدى إلى لا مكان، على الأقل إلى لا مكان للإنسان، حيث يصبح تدمير الحياة بأسرها هو النتاج النهائى المنطقى لبرمجتها / تفكيرها – وتتنبأ وولف حتى بشخصيات هؤلاء الرجال "الجدد" عندما تقوم بطلتها، كاسندرا، بإخبار سائق عربة جياد يونانى بأنه "فى المستقبل قد يكون هناك أناس يعلمون كيف يحولون انتصارهم إلى حياة" . **(wolf 1984: 116)**



صورة ٣١ « هل يمكن القضاء على الذكورة ؟ »

وبالطبع يبدو هذا أكثر الدروس إدهاشا من أن رجال المستقبل فى فيلمى المدمر يتعلمون من خلال النظر إلى مستقبلهم نفسه: أن مواصلة نجاحهم وإنجازهم السلطوى لأهدافهم لن يؤدى حتميا إلا إلى تدمير المستقبل نفسه. ويبدو أن "المدمر٢" يستحق وصفه بأنه فيلم "مناهض للتسلح النووى" (James 1991: H 9)، وأنه يربط الكابوس النووى بـ "تعلم" حدود الميكنة الذكورية. بهذه الطريقة يبدو "المدمر٢" كأكثر من رد مباشر على شخصيات الثمانينيات الذكورية على شاكلة رامبو أو روبو كوب، الذين تقلد أجسادهم القوية أو تمتزج بالماكينات غير القابلة للتحطيم والتى تؤدى إلى هزيمة الشر. هؤلاء الرجال الآليون للثمانينيات يتفككون داخل إناء صهر المعادن فى نهاية "المدمر٢" مع المدمر ٢٠٠٠ والمدمر المضحى بنفسه، تاركين خلفهما جون كونور الصغير، حامل المستقبل الجديد والأكثر إنسانية.

ولكن ما لم تتوقعه وولف هو السرعة التى نجحت بها الثقافة الأمريكية فى العثور على مسارح للذكوريات "البديلة". فبدلا من الاعتراف بالوصول إلى نقطة نهاية تضطر فيها الذكورة إلى الاعتراف بنفيها – وهو ما يبدو على السطح فى نهاية فيلم "المدمر٢" – فإن منطق الفيلم المركب يوفر طريقا "جديدا" تسير فيه الذكورة، ليس خارجيا، كما كان الحال فى الثمانينيات، حيث الاستغراق فى الفرجة المسرفة للعنف والقوة (فكما أظهر رامبو ورونالد ريجان تحولت هذه الاستعراضات نفسها إلى أشكال للسخرية منهما)، ولكن داخليًا، نحو مزيد من الاستعراض العاطفى للحساسيات والأزمات والأعباء الذكورية. وبدلا من الانبهار بحجم عضلات هؤلاء الرجال وابتكارات عنفهم، أصبح على الجمهور أن يعجب بالتزاماتهم العاطفية وقدر تضحياتهم، هذه التضحيات التى تبذل، كما يذكر "المدمر٢" مشاهديه، من أجل مستقبلهم.

يكشف "المدمر٢" عن الطرق التى يتحول بها الارتباط بين الذكورة والمستقبل إلى مشكلة بهذا الحد. ويتعرف دونالد جريز، فى دراسته حول تقاليد تمثيلات المذكر فى الرواية الأمريكية، على الـ "عدوين" الأساسيين للرجال فى هذه الروايات وهما: المكان والزمان.

في الرواية الأمريكية يصبح الزمن هو دائما عدو القدرة على التحرك في المكان بالنسبة إلى الذكر المقيد، لأنه إذا كان الخلود المحتمل مرتبطًا بالمكان، فإن الفناء يتساوى هنا بالزمن.. وإذا كان على الرجال أن يحققوا مصير أمريكا.. فعليهم أن يتجنبوا حقيقة الزمن في سبيل وهم المكان.

(Greiner 1991: 13)

ما يقدمه "المدمر٢" هو طريق بديل لتبديد هذه الأنواع من القلق حول نهايات الذكورة / الأرض من خلال التلاعب بالمكان والزمان بواسطة الجسد الذكوري. وعندما يقوم جون كونور ليس فقط باختيار أبيه البيولوجي كيلي ريز (أي أن يصبح أبا لنفسه)، ولكن أيضا ببرمجة أبيه الميكانيكي ليصبح المدمر الأكثر "عطفا ورقة". فهو يبدو هنا وكأنه قد قهر حدود الزمن، ليس فقط بالتمدد في مناطق خارجية (وهي الحلول التي يتخذها ناتي بامبو وهاك فين وتيودور روزفلت(*))، وإنما في المناطق الداخلية للجسد الذكوري.

من ثم فإن جون كونور، وليس سارة كونور أو المدمر، هو الذي يملك القوة الحقيقية في هذين الفيلمين، وهو ينصب نفسه بطلا للسلسلة الهوليوودية، لأنه الذي ينجو من دمار الذكورة"القديمة"، ويشهد بعيون دامعة دمار المدمر. وعندما يقف جون كونور فوق المدمرين المنصهرين يتعين على الجمهور أن يدرك أن جون كونور ليس فقط والد نفسه أو مستقبل البشرية، ولكنه الذكورة الجديدة أيضا.

ولكن في واحدة من أكثر أنواع القلب بروزا ينجح "المدمر٢" ليس فقط في كشف الذكورة / الأب "الجديد"، ولكن في التماس العذر للذكورة / الأب "القديم" أيضا. ذلك أنه بالرغم من أن المدمر كان عليه أن يضحي بنفسه لكي يمنع تدمير المستقبل، فإن حبكة الفيلم توضح أن الأمر "لم يكن غلطته" ولأن الجسد الميكانيكي في الفيلم الأول قد بيّن من خلال إطار عمل السيناريو القائم على التناقضات، أنه "مدمر طيب"، فإن التخلص منه لا يأتي كفعل انتقامي ولكن كمأساة. المدمر يتحتم عليه أن يضحي بنفسه،

(*) ناتي بامبو Natty Bumppo بطل رواية " الرواد " The Pioneers للأديب جيمس فينمور كوبر وهاك فين Huck Finn بطل رواية Hucklluny Finn للأديب مارك توين ، وتيودور روزفلت رئيس أمريكي سبق التعريف به . (المترجم)

ليس لأنه "سيئ" أو مؤذ أو حتى عديم النفع، ولكن لأن الآخرين حوله أساءوا استخدام مكوناته. وبالمقارنة فإن الجمهور يمكنه أن يستخلص أن الجسد الذكورى العدوانى والتدميرى للثمانينيات. والذى أصبح هدفًا للسخرية والكراهية، ربما لا يكون "سيئا" بالوراثة، وإنما فقط أسيىء فهمه بأسلوب سوسيولوجى مزرٍ. ومن الذى يمكنه أن يفهم، كما توحى نهاية "المدمر٢"، هذا المخلوق المهجور الذى يستحق الحب ؟ لا أحد يستطيع ذلك أكثر من جون كونور، الرجل "الجديد" نفسه.

لذلك. وبينما يقدم "المدمر٢" جون كونور بوصفه منقذا للجنس البشرى، فإن جون كونور ينقذ فى النهاية شيئا آخر، شيئا أكثر إلحاحا من مستقبل ميكانيكى بعيد، وأكثر خطورة من آلة قاتلة ممكنة تستهدف شخصا بعينه. إنه ينقذ الذكورة نفسها، وهو لا يجسّد فحسب مستقبل الذكورة "الجديد" ولكنه ينقذ ماضيها حتى يمكنها أن تستعيد الحياة. لأنه، فوق كل شىء، سوف يكون هناك فيلم آخر(*).

(*) مع أن هذا المقال كتب منذ حوالى عشر سنوات " ، فإن هوليوود صنعت بالفعل جزءًا ثالثا من " المدمر " تم عرضه عام ٢٠٠٣ وقد عادت فيه بالفعل شخصية المدمر إلى الحياة . (المترجم)

هـوامـش

(١) إعادة رسم الشخصيات هذه عزز من قوتها نجاح فيلم "شرطى الحضانة" Kindergarten الذى لعب بطولته آرنولد شوار زينجر، والذى يشاهد فيه الجمهور العلاقة التى تربط بين آرنولد وطفل عمره خمس سنوات، وهو فيلم عرض فى الفترة الفاصلة بين فيلمى المدمر.

BIBLIOGRAPHY

1- Baumgold, J.(1991) "Killer Women; New York, July 29:24-30.

2- Brown, G. (1989) 'Nuclear Domesticity: Sequence and Survival' in H.M. Cooper, A. A. Munich and S. M. Squier (eds) Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

3- Faludi, S. (1991) Backlash: the Undeclared War Against American Women, New York: Crown Publishers.

4- Greiner, D. J. (1991) Women Enter the Wilderness: Male Bonding and the American Novel of the 1980s, Columbia: University of South Carolina Press.

5- James, C (1991) 'A Warmer, Fuzzier Arnold, The New York Times, July 14:H9.

6- Mann, K. B. (1989-90) 'Narrative Entanglements: The Terminator, Film Quarterly 43,2:17-27.

7- Penley, C. (1989) 'Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia' in J. Tagg (ed.) The Cultural Politics of 'Postmodernism, Binghamton, NY:

8- Department of Art History, SUNY.

9- Rogin, M. (1990) "Make My Day!" Spectacles as Amnesia in imperial Politics;

10- Representations 29 : 99-124

11- Van Biema, D. H. (1985) 'With a $ 100 Million Gross (out), Sly Stallone Fends off Rambo's of Adversaries; 24,2: 34-8.

12- Wolf, C. (1984) Cassandra, trans. J. Van Heurck, New York: Farrar, Straus and Girox.

المشاركون فى سطور

ستيفن كوهان Steven Cohan

يقوم بتدريس نظرية السرد والرواية والفيلم فى جامعة سيراكوز . وبالإضافة إلى الكتابة بكثافة عن الرواية البريطانية ،فهو مؤلف كتاب بالاشتراك مع ليندا شايرز بعنوان "حكى القصص : تحليل نظرى للخيال السردى Telling stories : a Theoretical Analysis of Narrative Imagination, وله كتابات حديثة فى مجلة Camera Obscura ومجلة Screen . وهو يعد حاليًا كتابًا عن الذكورة الأمريكية خلال الخمسينيات .

باربرا كريد Barbara Creed

تحاضر فى الدراسات السينمائية فى جامعة "لاتروب" فى ميلبورن. نشرت مقالاتها فى Screen , New Formations , Camera Obscura , Continuum ولها كتاب بعنوان : "The Monstrous - Feminine in Film : Feminism, Psychoanalysis , Horror" صدر عن دار نشر "روتلدج" .

لوسى فيشر Lucy Fisher

أستاذة فى السينما واللغة الإنجليزية فى جامعة "بيتسبرج" حيث ترأس برنامج الدراسات السينمائية . وهى مؤلفة كتب "جاك تاتى : دليل بالمراجع والمصادر" ؛ "اللقطة / عكس اللقطة : التقليد السينمائى وسينما المرأة" ؛ و"تقليد الحياة" .

لها دراسات كثيرة فى المطبوعات السينمائية الكبرى لها كتاب عن الأمومة والسينما .

سينثيا جى . فوكس Synthia J. Fox

أستاذة مساعدة فى اللغة الإنجليزية والسينما والدراسات الإعلامية فى جامعة "جورج ميسون" ، وتقوم بتدريس مناهج عن السينما والأدب والتليفزيون فى أمريكا . تعد كتابا عن هيستيريا النوع الجنسى فى الثقافة الأمريكية الحديثة .

إنا راى هارك Ina Rae Hark

أستاذة اللغة الإنجليزية فى جامعة "ساوث كارولينا" ، تنشر مقالات عن السينما فى صحف : South Carolina Quarterly , Cinema Journal

Popular Film Literature / Film Quarterly , New The Journal of Orleans Review.

تكتب أيضًا بتوسع فى مجالات أخرى مثل الأدب الفيكتورى والدراما المعاصرة . وقد انتهت من كتاب بعنوان "ليس هناك مكان مثل البيت : طرق السرد الهوليوودية ومواقعها من الاستهلاك" : There Is No Place Like Home . Hollywood Narratives and Their Sites of Consumption" .

كريس هولملند Chris Holmlund

أستاذة مساعدة فى جامعة "تينسى" ، تدرس فى قسم اللغات الرومانسية وبرامج الدراسات السينمائية ودراسات المرأة . نشرت مقالات عن الفلسفة النسوية الفرنسية وعن التيار السائد والتجريبى فى السينما الفرنسية والأمريكية فى صحف Cinema Journal , New Formations , Jump Cut Camera Obscura ,Quarterly Review of Film and Video , Velvet Light Trap , Social Text

سوزان جيفوردز Susan Jeffords

صاحبة كرسى فى قسم دراسات المرأة فى جامعة واشنطون . ومؤلفة كتاب "إعادة تذكير أمريكا" .

The Remasculinization of America وكتاب "أجساد قوية : الذكورة الهوليوودية فى عهد ريجان" .

Hard Bodies : Hollywood Masculinity in the Reagan Era .

آدم كنيى Adam Knee

يدرس تاريخ السينما ونظرية الفيلم فى جامعة " نيويورك" و"مدرسة الفنون البصرية" . نشرت مقالاته فى صحف , Film Quarterly, Post Script , Film Criticism Wide Angle .

بيتر ليمان Peter Lehman

أستاذ ورئيس الدراسات العليا فى قسم الفنون الإعلامية فى جامعة "آريزونا". محرر كتاب "مشاهدات مقربة : موسوعة النقد السينمائى الجديد".

Close Viewings : Anthology of New Film Criticism ومؤلف كتاب "الجرى مرعوباً : الجنسانية وتمثلات الجسد الذكورى" Running Scared : Sexuality and the Representation of the Male Body.

ستيف نيل Steve Neale

محاضر فى دراسات السينما فى جامعة "كنيث" . مؤلف كتاب "النوع الفنى ، السينما والتكنولوجيا" Genre, Cinema and Technology وله عدد من المقالات نشرت

فى صحف : , Screen , Framework ومشارك مع فرانك كوتنيك فى كتاب "الفيلم الشعبى والكوميديا التليفزيونية" . Popular Film and Television Comedy

هيلين دبليو روبينز Helen W. Robbins

أستاذة مساعدة فى اللغة الإنجليزية فى كلية "أركانساس" ، أبحاثها تهتم، بجانب السينما ، بالأدب الفيكتورى .

جايلين ستادلر Gaylen Studler

أستاذة فى دراسات السينما فى جامعة "آمورى" ،نشرت مقالات فى عدد كبير من الصحف وعشرات الموسوعات . مؤلفة كتاب "فى مملكة المتعة : فون شتيرنبرج ، ديتريش وجماليات الماسوشية" .

In the Realm of Pleasure : Von Sternberg , Dietrich, and the Masochistic Aesthetic .

وانتهت من كتابين هما "ملاكمة الظل : جون هوستون والتجربة الأمريكية"Shadow Boxing : John Huston and the American Experience الذى شاركت مع ديفيد ديسر فى تحريره ، و"هذا التقنع المجنون : الذكورة والنجومية فى عصر الجاز" .

This Mad Masquerade : Masculinity and Stardom in the Jazz Age .

إيفون تاسكر Yvone Tasber

تحاضر فى الدراسات السينمائية فى Sheffield Polytechnic وانتهت مع دنكان ويبستر من كتاب عن الذكورة والثقافة الشعبية .

روبين ويجمان Robin Wigman

أستاذة مساعدة فى الإنجليزية ودراسات المرأة فى جامعة "أنديانا". مقالاتها حول النوع الجنسى والعرق والثقافة الأمريكية نشرت فى صحف Cultural Critique Bucknell Review , American Literary History .

انتهت من كتاب "اقتصاديات المرئى : العرق والنوع الجنسى فى الثقافة الأمريكية" .

Economics of Visibility : Race and Gender in US Culture .

المترجم فى سطور

عصام زكريا

- مواليد القاهرة ١٩٦٢ م
- ليسانس كلية الألسن ١٩٨٤م
- ناقد سينمائى وصحفى بمؤسسة روزاليوسف منذ ١٩٨٧
- نشرت مقالاته فى مجلات " روزاليوسف " ، " صباح الخير" ، " الفن السابع " ، " الثقافة الجديدة " ، " الهلال " ، " أخبار الأدب " " الأداب " البيروتية، " الشرق الأوسط " "جريدة الفنون" الكويتية، "سينما" (تصدر فى باريس)، "سينما اون لاين"، "القاهرة"، وغيرها .

من أهم مؤلفاته : " فيلينى شاعر السينما " ، " السينما و الرئيس "، "أطياف الحداثة : صور مصر الاجتماعيه فى السينما "(تحت الطبع) .

ومن أهم ترجماته : رواية " العار " للأديبة البنجلادشية تسليمة نصرين .

- المشرف على سلسلة " سيناريوهات الأفلام الكلاسيكية " والتى أعد خلالها سيناريو فيلم " صمت الحملان " للنشر .
- رئيس تحرير مجلة " نظرة " الخاصة بالسينما المستقلة .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩- الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢- السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣- نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاجنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو ڤيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩- العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	پول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣- عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧- سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧- ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩- بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢- فرانز كافكا	روناك جراى	نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥- حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديڤ روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	چون جريين	على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر ألن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل مورين	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كليनباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣-	العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤-	الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧-	الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا ورييبكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مجـ٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النبة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرلت جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢-	المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣-	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨-	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١-	هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١-	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦-	أقدم لك: چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومی بابا	ثائر دیب
٥٧٠- دول الخليج الفارسی	سير روبرت های	يوسف الشارونی
٥٧١- تاريخ النقد الإسبانی المعاصر	إيميليا دی ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فی زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتی	جمال الجزيری
٥٧٤- مصر القديمة فی عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعی
٥٧٥- الاقتصاد السياسی للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشری محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودی	محمد قدری عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومی ميزوكوشی	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكی	چون ماهر وچودی جرونز	محيی الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحی عبدالهادی
٥٨١- الحمقی يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا علی الذات (رواية)	هوشنك كلشيری	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت آبادی	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيری	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروی آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينی	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدی
٥٨٨- أمنحوتپ الثالث	آنييس كابرول	ماهر جويجاتی
٥٨٩- تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدی عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	علی عبدالتواب علی وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبری السوربونی	مجدی عبدالحافظ وعلی كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول فاليری	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانی فوزی
٥٩٥- الحكم والسياسة فی أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولی	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فی العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومی علی قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوی
٦٠٠- الإسلام فی التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلی
٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافی	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسی
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. آبوت	توفيق علی منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكی (الصغير)	مصطفی إبراهيم فهمی
٦٠٦- قصة البردی اليونانی فی مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنی

٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١- النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢- رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣- السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤- بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦- أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧- الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠- السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١- النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكود
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين	آى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٦٢٥- الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سيهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجنور	داسو سالدييار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٨٤٤ / ٢٠٠٥

المجلس الأعلى للثقافة

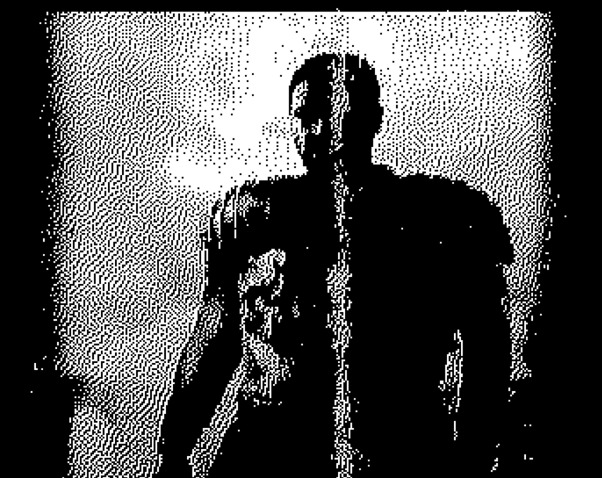




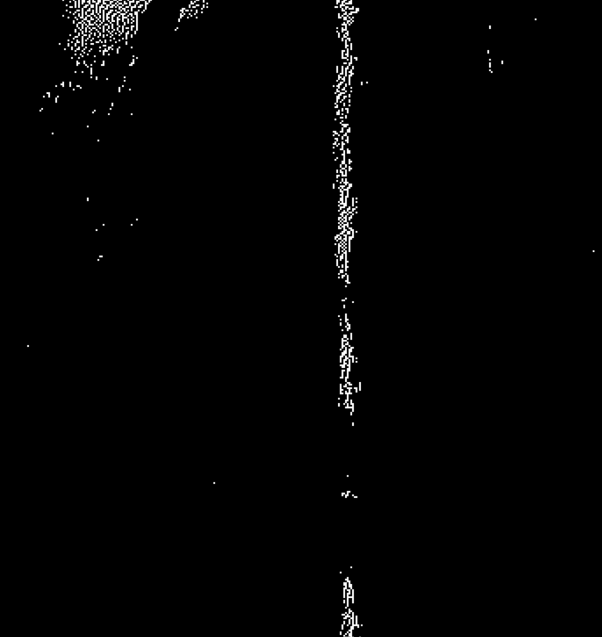
يعتبر هذا الكتاب تنويعة مهمة خرجت منه، وعليه، نظرية ميلفى، حيث تطرح مقالاته مجتمعة أن التطلع و الفرجة فى السينما لايقتصران على النساء وأجسادهن، ولكنهما يطولان، بأشكال مشابهة ومختلفة، الرجال و أجسادهم أيضا.



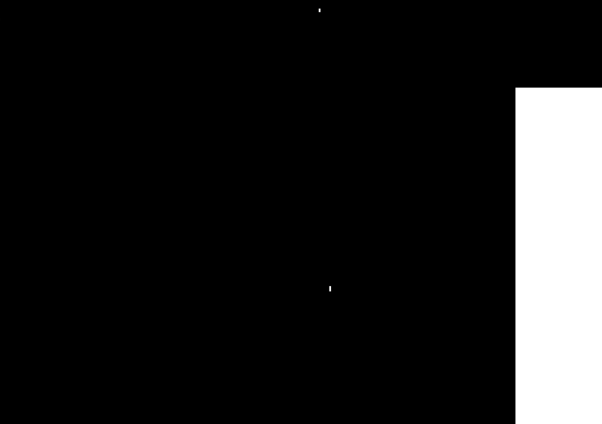
ربما كان الافتراض القائل بأن أبنية الترفيه التى تقدمها السينما الهوليوودية لمشاهديها الذكور والإناث على السواء تعمل أساسا لدعم انحياز نظامها التمثيلى المتمحور حول الفالوس phallocentric، هو أكثر الافتراضات شيوعا فيما يتعلق بنظرية الفيلم. بداية بمقال لورا ميلفى الذى أعيد نشره كثيرا حول المتعة البصرية والفيلم الروائى، قام عدد كبير من النقاد خلال العقدين الأخيرين بتحليل السينما الهوليوودية الكلاسيكية باعتبارها ماكينة متعة تصنع مشاهدا يجرى تذكيره بواسطة الجهاز apparatus الأيديولوجى لأسلوب التخاطب address السينمائى.



ويوجد الآن جسم متماسك المنطق لنقد نسوى قوى كشف
باستمرار عن صعوبة مقاومة المرأة للتورط فى هـ
التمثيلى المسمى بسينما هوليوود، ذلك أن الجهاز
باستخدام جسد الأنثى ليدل على رغبة ذكورية تنكر الأ
ولكنه يستبعدها أيضا من خطابه.







تصميم أحمد محمود